

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

# النقد الجديد والنص الروائي العربي

دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا

وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث

إشراف الأستاذ الدكتور

إعداد :

عبد الحميد بورايو

عمر عيلان

لجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة منتوري قسنطينة	الأستاذ الدكتور: محمد العيد تاورته
عضوا مناقشا	جامعة الحاج لخضر باتنة	الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة
عضوا مناقشا	جامعة منتوري قسنطينة	الدكتور: عزيز لعكايشي
عضوا مناقشا	جامعة منتوري قسنطينة	الدكتور: عبد السلام صحراوي
مشرفا ومقررا	جامعة يوسف بن خدة. الجزائر	الأستاذ الدكتور: عبد الحميد بورايو

العام الجامعي 2005 - 2006

## المقدمة

يشكل الاهتمام والبحث في المكونات المفهومية والإجرائية للن خطاب النقدي أساسا لكل مقارنة تسعى لاستكناه حقيقة القراءة الأدبية والنقدية. وأسئلة البحث تتوالى وفق مسار يعمل على تشكيل الرؤية النقدية وفق معطيات تتوزعها اهتمامات الباحث الذي يهدف لمعرفة آلية تشكل الإبداع ورصد آلياته، ومن ثم الإمساك بجوانب الدلالة فيه. كما تعمل على تفكيك ومعرفة مكونات العملية النقدية من خلال جوانبها المعرفية والإجرائية وطبيعة مرجعياتها الأولية.

وإذا كان مسار النقد العربي الحديث قد تناول جوانب من الإبداع العربي في ميدان الشعر والقصة والرواية، بأدوات ومناهج تستند في مجملها للاتجاه اللانسوني الذي يقارب النص الأدبي بمعطيات خارجة عنه، فإن النقد العربي الجديد الذي بدأ مساراته الأولى من نهاية الستينيات وتطور مع تطور دراسات علم اللغة الحديث واللسانيات واستثمارها في إعادة قراءة النصوص الأدبية، فإن هذا الواقع الجديد أفرز عددا كبيرا من الدراسات والأبحاث التي تستلهم النقد الجديد بمختلف اتجاهاته الشعرية والاجتماعية والنفسية وخاصة في مكوناتها الفرنسية التي مثل حركتها ليفي شتروس وبارت وتودوروف وميشال فوكو وغولدمان وجيرار جينيت وشارل مورون وجماعة تل كيل وجاك دريدا وجاك لاكان وجوليا كريستيفا، وغريماس ومعه مدرسة باريس السيميائية وغيرهم من النقاد والباحثين.

وقد عرفت حركة النقد الروائي العربي تطورا سريعا منذ السبعينيات لتصبح في نهاية التسعينيات وبداية القرن الواحد العشرين ظاهرة واضحة ومنتشرة لدرجة لا يمكن معها حصر أو تحديد أو توثيق الدراسات والكتب والأبحاث المنجزة.

وانطلاقا من هذا المعطى الأساسي جاء موضوع بحثنا الموسوم بـ النقد الجديد والنص الروائي العربي، وبعنوان فرعي دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه. وقمت باعتماد صيغة الموضوع وعنوانه بتوجيه من أستاذي الدكتور **عمار زعموش** رحمه الله. وقد كان المسوغ الأساسي لهذا الموضوع الذي يندرج في مجال نقد النقد؛ هو أن الدراسات النقدية الروائية العربية الحديثة اعتمدت بصورة شبه كلية على تيارات النقد الجديد في فرنسا، ويعود ذلك إلى أن النظرية البنوية قد تم تطوير مفاهيمها في هذا الفضاء الثقافي تحديدا، ثم انتقل بعد ذلك ليشمل أوروبا وأمريكا وبقية أرجاء العالم.

ومن منطلق الدراسة المقارنة لتلقي أفكار وأطروحات النقد الجديد يكتسي الموضوع أهميته، لكون الدراسات المتكاملة في هذا الشأن تبقى قليلة جدا بالمقارنة مع الكم الهائل من الأبحاث والدراسات المنجزة. وانطلاقا من منظور الدرس المقارن لنقد النقد تتضح معالم وصيغ الاستقبال والتواصل والتفاعل مع الأطروحات النظرية والإجراءات المنهجية، وهو الشيء الذي يجعل ساحة النقد الروائي العربي الجديدة غير متجانسة، وموزعة بين إغواء النظرية وبين المسعى التعليمي. ومن جهة أخرى التطبيقات الحرفية للمناهج الوافدة، في حين نجد قلة من النقاد سعت لاستيعاب واع للمناهج، وحاولت الغوص في مكوناتها وعملت على تطويعها بما يتناسب وحقيقة النص السردي العربي.

ومن أجل حصر هذا التنوع اعتمدنا منهجية تستند إلى الدراسة المقارنة، مستلهمين القيم العامة للدرس المقارن المبنية على ملاحقة عناصر التأثير وصيغ الاستقبال، دون الوقوع

في فخ المدرسية التي تستدعي جملة من الشروط الإجرائية والعناصر الموثقة للاتصال والصلات التاريخية، مثلما هو الشأن بالنسبة للمدرسة الفرنسية.

وقد استندنا في خطاب نقد النقد الذي نحن بصدده، إلى المرجعيات الفلسفية، الجمالية، اللغوية، النفسية والسوسولوجية للمتن النقدي المدروس، بحسب ما تقتضيه الدراسة النقدية. وإذا كان خطاب نقد النقد يتوزع بين عدة مظاهر، منها خطاب التعليم، وخطاب التأريخ، وخطاب التحقيق، وخطاب التنظير، فإن خطابنا في نقد النقد يجمع بين أجزاء من خطاب التحقيق والتأريخ. وهذا اعتبارا لما تتطلبه منهجية البحث وإشكاليته الأساسية. ولأن المسعى الأساسي للدراسة هو البحث في مكونات النقد العربي الجديد وصيغ تمثله للخطاب النقدي الفرنسي الجديد، فإن مسعانا هذا قد سبقته دراسات تحمل نفس السؤال النقدي لكن من منطلقات مختلفة.

والدراسات التي سبقت موضوع بحثنا تتوزعها عدة توجهات، منها ما تعلق بدراسة تأثير المناهج الغربية في النقد العربي عموما؛ وهي أطروحة دكتوراه الدولة لـ **محمد الناصر العجمي** بعنوان "تجارب النقد الأدبي الجديد عند النقاد العرب المعاصرين"، والتي نشرها ضمن كتاب بعنوان "النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية"، وصدرت في طبعتها الأولى عام 1998، وقد تضمنت بحثا منهجيا لمظاهر النقد الجديد بصورته الواسعة من البنيوية والأسلوبية والتفكيكية ونظرية التناص والبلاغة الجديدة. وقد اعتمد الباحث بصورة أساسية التطبيقات التي لا تتصل بمدونة واحدة، بل قام بتحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية والبلاغية من منظور تعميمي انتقائي؛ بحيث يختار النماذج التي تستجيب لمقتضيات رؤيته التي ركزت على الجوانب المتصلة بالكتابة الشعرية أساسا، ولا نكاد نجد أي إشارة إلى النصوص السردية.

وقد قسم الباحث كتابه إلى أربعة مباحث خصص الأول للمسح التاريخي لخصوصيات النقد الكلاسيكي، أما القسم الثاني فتعرض فيه لتواصل النقد العربي مع

التيارات الأسلوبية والشعرية والسيمائية بواسطة النقل المباشر لمكوناتها المعرفية. أما القسم الثالث فقد طرح فيه محاوره النقد العربي لفكرة الحداثة والتراث، ليصل في القسم الثالث إلى عرض مظاهر تعثر الدرس النقدي العربي في التواصل مع النقد الجديد، والتي تتجلى في الإخلال بمبدأ الوفاء للمنهج الموظف، وبمبدأ الاتساق، والإخلال بمبدأ الإفادة.

وما يلاحظ على هذا البحث أنه يتصف بطابع العمومية والشمول، الذي يسعى للإحاطة بالمظاهر العامة للتفاعل بين النقد العربي والغربي، إلا أن هذا المسعى أفقده ملاحظة وتسجيل خصوصيات النقد بشأن مختلف أشكال الكتابة.

أما فيما يتعلق بالدراسات التي تناولت دراسة موضوع الخطاب النقدي الروائي العربي، فنجدها ضمن صيغتين؛ تتمثل الأولى في الأبحاث النقدية التي ضمنها مؤلفوها في ثنايا كتب تعرض للخطاب النقدي العربي في مجال السرد، ضمن موضوعات وثيمات اجتماعية أو نفسية أو شعرية، مثلما هو الشأن بالنسبة لـ **حميد لحداني** الذي تناول بالدراسة النقد الروائي البنيوي في كتابه "بنية النص السردي"، وكتابه "الرواية والإيديولوجية"، وضمن كتاب "النقد النفسي المعاصر"، فعرض لمجموعة من الكتب النقدية التي طبقت مجموعة من المناهج المعاصرة على النصوص الروائية ضمن فصول الكتب المذكورة.

وما تتصف به هذه القراءات النقدية هو تقديمها كنماذج لمسار نقدي بأكمله، وجاءت بصيغة النموذج المقدم للتعريف بالمنهج، وإن كان هذا لا يحجب القيمة المعرفية التي تحملها هذه القراءات النقدية، وخاصة فيما يتعلق بمساءلتها المنهجية والوعي المصطلحي.

أما ما قام به **عبد الرحيم الكردي** في كتابه "السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً"، فهو قراءة لمجموعة من الكتب النقدية منها كتاب **سيزا قاسم** "بناء الرواية"، وكتاب **وليد نجار** الذي قدم فيه "دراسة عن بنية الخطاب الروائي عند نجيب

محفوظ". غير أن ما قام به **الكردي** يقف في حدود العرض أكثر من القراءة النقدية المنهجية.

والصيغة الثانية التي نجد عليها نقد النقد الروائي هي تأليف كتاب مخصص لدراسة الآثار النقدية التي تناولت نصوصا روائية، وفي هذا الاتجاه نجد دراسة في نقد النقد الروائي قام بها **محمد سويرتي**، من خلال انتقائه لمجموعة من الدراسات في نقد الرواية، وحاول ساعيا مقارنة رؤيتها النقدية عبر جملة من مكونات الخطاب النقدي، مثل الزمان، المكان، الرؤية، الصيغة.. وقد تناولت دراسة **سويرتي** الموزعة على جزأين تحت عنوان "النقد البنيوي والنص الروائي" الصادرة عام 1991، مجموعة من الكتب النقدية التي ألفت خلال مرحلتى السبعينيات، والثمانينيات، منها "ملاح في الرواية السورية" 1979 - **سمير روجي الفيصل**، "حركة الإبداع" - **خالدة سعيد** 1979، "الألسنية والنقد الأدبي" - **موريس أبو ناظر** 1979، وكتاب **نبيلة إبراهيم** "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" 1980، وكتاب **سيزا قاسم** "بناء الرواية" 1984. وهذا العمل المخصص لنقد النقد الروائي، اتسم باقتصاره على جانب واحد من جوانب النقد الجديد هو النقد البنيوي، كما أن الاستنتاجات التي توصل إليها الناقد تتباين في دقتها وعمقها بين دراسة وأخرى.

أما البحث الذي نشره **عبد الله أبو هيف** تحت عنوان "النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد" 2000، فإنه يعد بحثا منهجيا يتسم بطابع الموسوعية من حيث عدد الكتب والدراسات والنقاد الذين أشار إلى دراساتهم وأعمالهم، وقدم بشأنها عرضا أو قراءة مجملية، كما أن المنهجية المعتمدة في سيرورة المسار المعرفي قامت بالتعرض للقضايا الأساسية للموضوع الذي يعرض لموضوعة الحداثة وتطبيقات توجهاتها من خلال النقد الجديد في جميع توجهاته؛ البنيوية والنفسية والاجتماعية والسيمائية. كما تناول القضايا النظرية والمؤلفات التي نظرت أو طبقت النقد الجديد في النقد السردي العربي. وعلى الرغم

من الأهمية البالغة لهذا الكتاب، الذي يجب أن يطلع عليه كل مهتم بالنقد الجديد عموماً، والنقد السردي خصوصاً وهذا لطابعه البليوغرافي المكثف، فإن تطبيقه لمقاييس نقد النقد من حيث طبيعة المقاربة تبقى متفاوتة من مبحث لآخر.

وأمام هذه الحقائق التي تناولتها الدراسات السابقة كان من واجب البحث المتجاوز أن يتلمس الجوانب غير الواضحة في هذه العروض، فكانت بالأساس تحديد مجال الدراسة في سياق معرفي واضح، وتطبيق القراءة النقدية على جنس أدبي محدد، حتى يكون حصر الموضوع مفيداً في استجلاء الظاهرة النقدية وتعيين محدداتها.

ولبلوغ هذا الطموح المنهجي ارتأيت تقسيم البحث إلى باين وكل باب مقسم إلى مدخل وثلاثة فصول. وقد خصصت الباب الأول لتقديم مكونات النقد الجديد في فرنسا وراعت في هذا الجانب التأكيد على النظريات التي طبقت على جنس الرواية تحديداً. وقد تناولت في المدخل تحديد مفهوم ومسار النقد الجديد ضمن فضاءين هما الفضاء الانجلوسكسوني، وتحديد المجال الثقافي الأمريكي الذي عرف ازدهار أطروحات النقد الجديد في مرحلة الثلاثينيات من القرن العشرين، ومن ثم أشرت إلى نشأة المصطلح وأبرز منظري هذا التيار النقدي سواء من مدرسة الجنوب، أو التأثير الهام الذي أحدثه ريشاردز في بلورة المفاهيم الأساسية حول حقيقة الإبداع الأدبي، ودور القارئ ووظيفة النقد.

ثم انتقلت للحديث عن المسار الذي تبلورت في سياقه حركة النقد الجديد في فرنسا، والتي تختلف بشكل كبير عن المقولات النقدية الجديدة في أمريكا، سواء من حيث التعامل مع المنهج أو من حيث مجال التطبيق الأساسي؛ فإذا كانت القصيدة هي مركز اهتمام النقد الجديد الأمريكي، فإن حركة النقد الجديد في فرنسا ركزت انشغالها على البحث في النصوص السردية والروائية. وقد تبعت المؤثرات التي أسهمت في نشأة حركة النقد الجديد في فرنسا، التي تعود في أساسها إلى إسهامات نظرية تضافرت من مناخات

ثقافية متعددة، انطلقت مع **دوسوسير** مروراً بالشكلايين وعلى رأسهم **جاكسون**، لتستقر مع **بروب**.

أما في الفصل الأول فقد تناولت بالعرض أهم الأفكار، والأطروحات المنهجية التي قدمها ممثلو التيار البنيوي في النقد الجديد، الذي تناول النصوص السردية بالدراسة، ووضع الجهاز المفاهيمي المتكامل للنظرية البنيوية للسرد، وهم: **كلود ليفي شتراوس**، **رولان بارت**، و**تريفيتان تودوروف**، و**جيرار جينيت**، و**كلود بريمون**، ولم أتطرق بالحديث إلى ناقد آخر وهو **غريمانس**، لاعتقادي بأن الأبحاث المتصلة بالنظرية السيميائية السردية، لم يتم اعتمادها بعد في التطبيق على النصوص الروائية، على الرغم من إمكانية الاستفادة منها، خاصة في ما يتعلق بالنموذج العاملي، والمربع السيميائي، وتم توظيفها بالمقابل بصورة أكبر في الدراسات التي تناولت القصة القصيرة، أو النصوص الشعبية.

أما في الفصل الثاني فعرضت للنقد النفسي كما قدمه **شارل مورون**، الذي اقترح المصطلح بديلاً لدراسات التحليل النفسي، كما تناولت بالعرض الأسس المنهجية لـ**جاك لاكان** حول اللاوعي وعلاقته باللغة، كما تناولت بالحديث مفهوم الرواية العائلية واللاوعي لدى **مارت روبير**، وفي نهاية الفصل قدمت أفكار **جون بلمان نويل** المتعلقة بلاوعي النص، وأهمية دور القارئ في إنتاجية النص الأدبي.

أما الفصل الثالث فقد خصصته للحديث عن المكون الثالث لحركة النقد الجديد، وهو النقد البنيوي التكويني كما قدمه **لوسيان غولدمان**، والمفاهيم الأساسية لهذا التوجه الذي يعد تنوعاً بنيوياً للنقد الاجتماعي الكلاسيكي، فمن خلال البحث عن البنية المجتمعية داخل النص، حدد **غولدمان** جملة من المقولات هي البنية الدالة، رؤية العالم، الفهم، التفسير، والوعي بأنواعه وأشكاله. كما أشرت في هذا السياق إلى مقترحات **ميخائيل باختين**، التي تعد إسهاماً بنيوياً في تغيير مسار النقد الاجتماعي، وإعطائه دفعا نحو الاهتمام بالمقومات البنائية والجمالية للنص الروائي عبر مفاهيم؛ الحوارية، الرواية المناجائية والرواية



المتعددة الأصوات، الأسلبة. كما قدمت أفكار بيار زبما حول سوسيوولوجية النص الأدبي، وأطروحاته حول العلاقة بين الإبداع الأدبي، والحياة المجتمعية.

أما الباب الثاني من البحث فقد وضعت له عنوان تلقي النقد الروائي العربي للنقد الجديد. وقد تناولت في المدخل الإشارة إلى نزعة الحداثة في النقد العربي، وأشارت إلى جملة من العوامل التي أسهمت في انتقال النقد الجديد إلى الفضاء الثقافي العربي منذ ستينيات القرن العشرين. وقد أشرت في هذا الشأن إلى ثلاث وسائط هي؛ عرض النظريات النقدية الجديدة من خلال المقالات، وكذلك أشرت إلى حركة الترجمة التي تعد الرافد الأساسي لانتقال النموذج النقدي للثقافة العربية. وفي الأخير تحدثت عن حركة التأليف في النقد العربي ممثلة في عدة صيغ، منها النقد التطبيقي والنقد النظري.

في الفصل الأول الذي يحمل عنوان "النقد البنيوي للسرد" انتقلت للدراسة التطبيقية للأعمال النقدية، التي رأيت بأنها مثلت مظهرا بارزا في خصوصية استقبالها للنقد الجديد. ودرست في هذا الجانب كتاب سيزا قاسم "بناء الرواية" بوصفه يمثل النموذج المهمم بشغف بعرض النظرية السردية بالأساس، وتركيزه على مدونة سردية لكاتب واحد هي ثلاثية نجيب محفوظ. أما النموذج الثاني فمثلته **عبد** في ما أسميته الرعة التعليمية التي لا تهتم بالتطبيق على مدونة واحدة قدر اهتمامها بعرض الإجراء النقدي وتطبيقه على مقاطع من نصوص متعددة..

أما الفصل الثاني فقد درست فيه النقد النفسي الروائي في مختلف تجلياته، وتبعت بالخصوص المسار النقدي لدى الناقد النفسي المتميز جورج طرابيشي، الذي انطلق في مساره من النقد النفسي التحليلي، وانتهى بأطروحات جديدة تخلص فيها من الحديث عن الروائي، وركز تحليله على البطل الروائي والراوي.

أما الفصل الثالث فقد تناولت فيه الاستفادات النقدية العربية من أطروحات البنيوية التكوينية وسوسيوولوجيا النص، وتطبيقاتها في ميدان الرواية، وقد كانت المدونة النقدية

المدرسة موزعة بين ما كتبه **محمود أمين العالم** في كتابه ثلاثية الرفض والهزيمة، واستفادته الحرة من المنهج البنيوي والبنيوي التكويني، إضافة على إسهامات **حميد حمداني** في مسار البنيوية التكوينية واقتراحاته بشأن المنهج السوسيو-بنائي. كما تناولت في هذا الفصل تنويعات النقد العربي في مجال الدراسة البنيوية التكوينية من خلال ما قدمه من **سعيد علوش**، في كتابه "الرواية والإيديولوجيا بالمغرب العربي".

وأتمت البحث بخاتمة توصلت فيها إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة بحقيقة الدرس النقدي العربي الجديد.

وقد كان البحث مستندا في جانبه التوثيقي على جملة من المراجع الأساسية، سواء ما تعلق منها بكتابات النقد الجديد في فرنسا مثل كتب "نقد وحقيقة" "عن راسين" "س/ز" "الدرجة الصفرة للكتابة" "مدخل للتحليل البنيوي للسرد" "لرولان بارت. أو كتب **تودوروف** الأساسية، مثل "الشعرية" "شعرية النثر" "النحو السردية" أو "مقولات السرد الأدبي".

والشيء نفسه بالنسبة لكتابات **جينيت المركزية**؛ "خطاب الحكاية"، سلسلة كتب Figures، أو "حدود الحكاية". أما **بريموند** فقد اعتمدنا مقالته "حول منطق الممكن السردية" وكتاب "منطق السرد". كما اعتمدنا الكتاب الأساسي لـ **بروب** "مورفولوجيا الحكاية"، وكتب **غولدمان** الأساسية "الإله المختفي" وكتاب "سوسيلوجية الرواية". ونفس الأمر مع كتب **باختين** لا سيما كتبه "شعرية دستوفسكي" و"الخطاب الروائي" و"الماركسية وفلسفة اللغة". وكتابات **سيغموند فرويد** و**جاك لاكان** و**مارت روبير**، و**بلمان نويل**.

أما بالنسبة للكتابات العربية، فبالإضافة للنصوص المرجعية التي اعتمدها الدراسة في مجال التطبيق، فقد أفدت من كتب عديدة منها بالخصوص كتاب "مشكلة البنية" لـ **ابراهيم زكريا**، وكتاب "نظريات معاصرة" لـ **جابر عصفور**، وكتاب "بلاغة الخطاب"

و"علم النص" لصلاح فضل، وكتاب عبد العزيز حمودة "المرايا المحدبة"، وكتاب "النقد الأدبي العربي الجديد" لعبد الله أبو هيف، وكتاب "البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث" لسيد البحراوي، وكتاب كمال أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي"، وكتاب عز الدين إسماعيل "التفسير النفسي للأدب"، وكتاب "النقد والحداثة" لعبد السلام المسدي...

وقد واجهت البحث صعوبات أهمها كثرة النصوص النقدية التي اعتمدت النقد الجديد، وتنوع مقارباتها، وتعدد مطلقاتها المنهجية، وهذه الحقيقة تضع الباحث في مأزق الاختيار والمفاضلة والتصنيف والانتقاء. كما أن الكم الهائل من المقالات التطبيقية والنظرية يرهن مسار الدراسة، بالإضافة إلى أن الطريق المختط في البحث يتناول ثلاثة مكونات للنقد الجديد، وهي مكونات من الصعب الإمساك بكل خصوصياتها ضمن بحث واحد. غير أن هذه الصعوبات الموضوعية كانت بمثابة الحافز الايجابي للمضي في البحث قدما .

وفي الختام أقدم شكري الخالص لكلية الآداب واللغات، وقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة منتوري قسنطينة على منحي فرصة البحث العلمي الأكاديمي، وأتمنى أن أكون عند حسن الظن. كما أقدم شكري لأساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها وجميع العاملين به، كما لا أنسى بهذه المناسبة التنويه بالمساعدة التي قدمها لي الزملاء والأصدقاء من مراجع ومصادر هامة ساعدتني في مشوار البحث، وأقدم شكري الخاص للمشرف الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو على تفضله بقبول الإشراف على هذا البحث ومتابعة خطواته.

وأتمنى أن يكون هذا البحث لبنة تضاف لمجهودات التأصيل لحقيقة التفاعل القائم ضمن مسار المثاقفة بين النقد العربي والغربي، وأن يكون البحث قد أفاد في الإجابة على جانب من أسئلة الدرس النقدي العربي المعاصر.

# الباب الأول

## مكونات النقد الجديد للسرد

النقد الجديد	مدخل:
النقد البنيوي للسرد	الفصل الأول:
النقد النفسي	الفصل الثاني:
النقد البنيوي التكويني	الفصل الثالث:

# المدخل

## مدخل

## النقد الجديد

حَسَبُ القصيدة أن توجد؛ فليست وظيفتها أن يكون لها معنى.

A.M.leish

## I - النقد الجديد الأنجلوسكسوني

## I - 1 - الجذور الفلسفية للجمالية الجديدة:

إن العلاقة القائمة بين التوجهات الجمالية والأبعاد الفلسفية قارة وقائمة بالقوة، حتى و إن تبدى لنا غير ذلك مع بعض التوجهات الشكلانية أو تلك التي تدعو صراحة لإلغاء كل ما هو خارج النص أو سابق عليه سواء كانت قيما ذاتية أو اجتماعية أو أخلاقية متصلة بسيرورة الحياة البشرية في تنوعها و تشابكها وتعقدها. والنقد الجديد الأنجلوسكسوني لا يشذ عن هذه القاعدة ، فامتداداته النظرية تتجاوزها نزعتان هما: الانجذاب للفلسفة المثالية من جهة والترعة المحلية المحافظة من جهة أخرى.

ففيما يتعلق بالجانب الأول فإن هناك من يرى بأن النقد الجديد في أمريكا ينهل من منابع الفلسفة المثالية عند كانط (1724-1804) وهيجل (1770-1831) التي تناولت مفهوم الجمال الفني من منظور علاقته بالمتعة الجمالية وأثرها في النفس الإنسانية، وهذه الأفكار ساهمت بشكل كبير في ظهور توجهات فنية تركز بصورة كبيرة على المتعة الفنية أكثر من أي شيء آخر مثل مدرسة الفن للفن أو المدرسة الرمزية<sup>(1)</sup>. أما الانجذاب أو الترعة الثانية للنقد الجديد فهي ارتباطه بما يعرف بـ "مدرسة الجنوب" وهي جماعة من النقاد كانت مرتبطة ببرنامج سياسي وثقافي يشمل

<sup>1</sup> - عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد العربي، مجلة الآداب، العدد 4، جامعة قسنطينة 1997، ص 212، جامعة قسنطينة

الأقلية الجنوبية في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي كانت تنادي بمبدأ المساواة في توزيع الأراضي وتعمل على محاربة التزعات الاجتماعية والنفسية التجديدية، كما اتسمت مواقف الجماعة بالمحافظة والإقليمية في الطرح حتى في المنظور الجمالي فقد نادى أحد أقطابها وهو ألان تيت بمبدأ "الجمالية الإقليمية" (2)

## I - 2 - في نشأة النقد الجديد

### I - 2 - 1 - أطروحات ريتشاردز في التفاعل النصي

بدأ النقد الجديد في الولايات المتحدة، متأثراً بأعمال آيفور أرمسترونغ ريتشاردز 1893-1979 وإليوت، لكن يمكن القول أنه ظهر بصورة دقيقة عام 1924 بظهور كتاب "مبادئ النقد الأدبي" لريتشاردز والذي كان بمثابة أطروحة أثارت إشكاليات وجدلا قويا لدى النقاد والدارسين وبخاصة في بريطانيا في النصف الثاني من القرن العشرين، هذا بالإضافة إلى كتاب "معنى المعنى" الذي ألفه بالاشتراك مع تشارلز ك. أوغدن.

وما يستخلص من أطروحة ريتشاردز هو التوجه المناقض للنظرية الوضعية La *théorie Positiviste* ، والداعي للتركيز على المميزات والخصائص المكونة للحقيقة الأدبية والظاهرة الفنية انطلاقاً من مستويين تؤديهما اللغة الشعرية هما: الوظيفة الانفعالية La *fonction emotive*، والوظيفة الرمزية المرجعية La *referentielle fonction* والنص الأدبي من هذا المنظور ينتج قيماً غير متطابقة مع الواقع المادي في بساطته أو حدوديته، ونكون إذناك بصدد مجموعة من المواقف الكلامية التي يتواصل معها المتلقي دون أن يربط مباشرة بين اللغة الشعرية ومدلولاتها المتداولة في الواقع "وأوضح مثال عن اللغة الانفعالية هو الشعر الذي يعنى كلية بإثارة مشاعر أو مواقف، وفيه لا يكون انتباه القارئ أو الكاتب.. موجهاً إلى أي من الصلات الموضوعية بين

<sup>2</sup> - ستا نلي هلمن: النقد الأدبي ومداره الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوف نجم دار الثقافة بيروت 1958 ص 164.

الكلمات والأشياء. الشعر تصريح زائف.. فعندما نقرؤه على نحو صحيح، لا ترد أبدا مسألة اليقين أو عدم اليقين بمعناها الفكري"<sup>(3)</sup>.

إن نظرة ريشاردز هذه على ما تحمله في طياتها من دعوة شكلية فهي تختلف عن المدرسة الشكلانية التي تهمل البعد الإنساني الانفعالي من النص، والتي تبناها النقاد الجدد في أمريكا فيما بعد، رغم عدم اطلاعهم على أدبيات المدرسة الشكلانية الروسية؛ فريشاردز على الرغم من دعوته إلى الاهتمام والتمحيص في كل جزئيات النص الأدبي، لأن تفاعل عناصر النص مجتمعة هي التي تعطيه معنى ووظيفة، فهو بالمقابل يدعو لمبدأ تحديد انفعالية اللغة الشعرية في مستوى المؤلف والقارئ، أي البحث عن القيمة الأدبية المتولدة عن التواصل مع النص.

فمهمة الناقد الأدبي هي أن يمسك ويتسلح ينظرية عامة عن القيمة (valeur) يتمكن من خلالها تجسيد تماسك النص في المستوى الفني والحفاظ على جماليته<sup>(4)</sup>. كما أن القارئ مطالب بالبحث عن إجابات لجملة أسئلة تتصل بالكتابة والمعنى هي: "ماذا" Quoi و"لماذا" Pourquoi و"كيف" Comment. والبحث عن السؤال المناسب وتحديد هو جوهر البعد الجمالي في الرؤية "الريشاردزية" التي تقيم في هذا المستوى جانبا من المقارنة بين العلم كمعطى معرفي وبين الشعر كواقعة جمالية انفعالية، يملك لغة خاصة ويسعى عبرها لأن يتجاوز العلم بالإجابة على الأسئلة الثلاثة. ففي حين يجيب العلم عن الـ "كيف"، على الشعر أن يجيب عن جميع الأسئلة بحكم وظيفته الانفعالية العاطفية المؤثرة بصورة مباشرة في المجتمع غير خلق رؤى تنفيسية ممكنة تسعف الإنسان في خلق توازنه وممارسة نوع من العلاج النفسي عبر النصوص الأدبية.<sup>(5)</sup>

<sup>3</sup> - آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، ط1 دمشق 1992، ص12.

<sup>4</sup> - فايز اسكندر: النقد النفسي عند ريشاردز، مكتبة الانجلو مصرية، دت، ص31

<sup>5</sup> - تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1995، ص 85.



إن هذا التصور يندرج في سياق المقولة التي رفعها ريتشاردز كما أشرنا سابقا، حين يقول بأن الشعر تصريح زائف، إذ أننا ننشد الحقيقة المنطقية في العلم ولا ننشدها في الشعر. بل على العكس فإن الخطاب الشعري محكوم بتأثيراته في مشاعرنا وعواطفنا ومواقفنا، ويصارع المنطق الصارم. فعالم الشعر هو أصلا عالم تخيلات معترف بها ومألوفة لدى الشاعر وقرائه، وهي منبع الانفعال الأساسي والضروري للإبداع الشعري فإذا تناولنا قول الشاعر:

أيتها الوردية، أنت مريضة

فإننا لا نستطيع أن نقيم هذا الموقف بمدى المصادقية والمطابقة الوصفية التي تحتكم لمعيار الصدق أو الزيف لأننا في حياتنا لا يمكن أن ننظم انفعالاتنا ومواقفنا فقط من خلال البيانات الصادقة وحدها. ففي البيت الشعري السابق "لا تكون النتائج الوثيقة الصلة منطقية أو يتوصل إليها بإرخاء جزئي للمنطق، ولا يتدخل المنطق إلا على نحو استثنائي وطارئ ذلك أنها النتائج التي تظهر خلال تنظيمنا الانفعالي والقبول الذي يحظى به البيان الزائف محكوم بتأثيره في مشاعرنا ومواقفنا ولا يتدخل المنطق، إن هو تدخل إلا في خضوع بوصفه خادما لاستجاباتنا الانفعالية.. وهذا الضرب من الصدق مناقض تماما للصدق العلمي..". (6)

## I - 2 - 2 - مدرسة الجنوب :جمالية النص الشعري أو البلاغة الجديدة

<sup>6</sup> - ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمو عيسى علي العاكوب عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996 ص42.

أطلق ج.أ.سينجارن مصطلح (النقد الجديد) على أعمال النقاد : ت.س. إليوت (T.S.Eliot)، وآلان تيت Tate Allen، وكليث بروكس Brooks Kleanth، وجون كرو رانسوم Ransom john crowe، وليفر.. وغيرهم ممن خالفوا النقد النفسي والاجتماعي. وهذا النقد الذي ظهر في الولايات المتحدة وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، يناقض المناهج النقدية الكلاسيكية النفسية والاجتماعية والجمالية الذوقية، وأصحابه يرون في النقد الكلاسيكي قصورا كونه يتناول قضايا مرضية بعيدة عن العمل الأدبي، أو يعالج قضايا وظواهر اجتماعية وتاريخية بدل اهتمامه بحقائق وخبايا النص الأدبي (7).

والمتبع لحركة النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية يلاحظ أن حقيقة هذا التوجه في الممارسة النقدية والذي يقف في وجه الأطروحات النفسية والاجتماعية إنما يتركز في جامعات الجنوب المحافظ والمعروف تاريخيا بصراعه مع الشمال في قضية تحرير العبيد.. وغيرها من القضايا التي كانت تتخذ طابعا فلسفيا تقديريا. وبعيدا عن المواجهة السياسية اعتمد أصحاب النقد الجديد في طبيعته الأمريكية على مجموعة من المفاهيم التي تتسم بطابع الانسجام والوحدة، مما يقرها من أن تكون مدرسة نقدية متكاملة الأبعاد. لقد ظهر مصطلح (النقد الجديد) لأول مرة في كتاب الناقد الأمريكي ج. أ. سينجارن الذي يحمل عنوان "النقد الجديد" سنة 1912، فكان بذلك صاحب المصطلح ومبتدعه (8). وقام الناقد جون كرو رانسوم -الذي يعد أرسطو النقد الجديد- بالترويج للمصطلح طارحا مجموعة من البدائل النقدية الجديدة التي تسعى لتشكيل بعد تصالحي بين النقد وعلم الجمال، حيث يرى أن غاية النقد ليست هي معرفة الأدوات التقنية للأدب، ولا المعالجة النفسية للنصوص أو إصدار الأحكام القيمية الأخلاقية.

<sup>7</sup> - محمد عزام: المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة 1 دمشق، 1999، ص 61.

<sup>8</sup> - نفسه ص 63.

إنه يؤمن بمنهج نقدي هو المنهج الجمالي الذي يضيء العمل الأدبي من الداخل. فوظيفة النقد في مقارنته للنصوص الشعرية هي بالأساس مقارنة أنطولوجية، تستند في جوهرها إلى التركيز على الفهم المتوازن للمبنى الشعري للنص في تفاعله مع مكوناته الجزئية الداخلية، بغية الإمساك بمنطق القصيدة وعلاقته بالسياق الشعري. وهذا المسعى هو ما يعرف بنظرية النسيج والتركيب، وهي نظرية تبحث أساساً في الشكل والمعنى حتى تميز بين النص المعرفي و النص الأدبي .

فالأدب يتميز عن العلم لأنه يجمع بين النسيج والتركيب، ففي أي نظرية علمية تقوم الألفاظ والصور على خدمة الهدف والغاية المعرفية والمنطق العام للنظرية. أما بالنسبة للعمل الأدبي فالمنطق العام لا قيمة له في ذاته منفصلاً عن النسيج العام الذي صنع منه الأثر الفني، لأن الأدب لا تهمه المعاني العامة أو المجردة أو المطلقة كما يفعل العلم، بل أن قيمته في امتلاكه القدرة على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعاني والأحاسيس بصورة مجسمة، لا تعتمد التعبير المباشر، بل تسلك مسلك الرمز والإيحاء. والقيمة الباغية للنص الشعري تكمن في مدى توفيق الكاتب في جعل النسيج والتركيب أو الشكل والمعنى وحدة لا تتجزأ. وبهذا التوجيه الجديد للدراسة النقدية للنصوص، كان رانسوم " الموجه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة وكرس همه للربط بين المشاكل الفلسفية والمعرفة في الشعر كما نص على أن المقاييس الخلقية شيء دخيل ، وأن اهتمام الناقد يجب أن يكون جمالياً فنياً"<sup>(9)</sup>

لقد تدعم المذهب بظهور كتاب "فهم الشعر" 1938 لمؤلفه كلينيث بروكس و روبرت بن وارن الذين عارضوا استخدام الشعر لغير ذاته مهما كانت طبيعة الهدف والغاية المرجوة سواء أكانت تاريخية أم أخلاقية ، كما كانت الأفكار التي طرحها في "المجلة الجنوبية" the southern review التي كانا يصدرانها بين سنة 1935-1942، تحفز على الاهتمام بالبناء الفني للقصيدة؛ لأن هذا التوجه هو لكاشف الحقيقي عن جمالية

<sup>9</sup> - ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة بيروت 1958، ص164.

النص بالدرجة الأولى. ويذهب بروكس إلى أن من مقاييس البلاغة في النقد الجديد التعبير غير المباشر، فكلما زادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير كلما زادت بلاغته. فالكاتب البليغ لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي. "ولذلك فهو يسمي لغة الأدب لغة المفارقة"<sup>(10)</sup>.

ويمكن اعتبار المقالتين اللتين نشرهما و. ف. ويمسات الأصغر W.K. Wimsatt، ومونرو بيردسلي Beardsley Monroe بين عامي 1947 و 1949 بعنوان (المغالطة المقصودة)، و(المغالطة الوجدانية)، واللّتين تم جمعهما في كتاب "الأيقونة اللفظية" لمؤلفه ف، ويمسات الأصغر عام 1954 بمثابة "البيان" بالنسبة للنقد الجديد في أمريكا. حيث نجد أن البيان النقدي اعتمد على مهاجمة النقد الرومانسي محملاً إياه جملة من القضايا التي يرى أنها عبارة عن مغالطات وعلى رأسها قضية قصدية الكاتب ونواياه التي يسعى النقد الرومانسي جاهداً للبحث عنها. فيرى أن نوايا الكاتب لا يمكن الوصول إلى حقيقتها ببساطة، وهي ليست الغاية الأساسية والجوهرية للنقد، وليست معياراً للحكم على مدى نجاح العمل الأدبي. فالنص الأدبي يمتلك حرّيته من بنيته ولغته ولا يبقى خاضعاً للمؤلف بمجرد الانتهاء من صياغته، كما أن الناقد لا يمكن أن يمارس سلطته المطلقة على النص لأن هذا الأخير يمتلك خصوصيته الكامنة فيه والتي لا يمكن تقييدها والحد من انطلاقها وتعدد أبعادها التي يمكن تأويلها بحسب وضعيات وشروط التلقي "إن القصيدة ليست ملك الناقد وليست ملك المؤلف أيضاً.. فالقصيدة إذا ملك الجمهور، إنها تتجسد في اللغة وفي امتلاك الجمهور لها"<sup>(11)</sup>.

كما أن مفهوم المغالطة الوجدانية ينشأ من التداخل غير السليم للفعل النقدي الأدبي مع معطيات غير متجانسة معه من حيث خصوصيتها التكوينية والبنائية، فمادة

<sup>10</sup> - رشاد رشدي : ماهو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1971 ، ص 5.

<sup>11</sup> - عبد الستار جواد: أوراق للريح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1992، ص 52.

النقد هي النص الأدبي وحقيقته اللغوية الماثلة والقابلة للتحديد والرصد الموضوعي، مهما كانت درجة التأويل قابلة للتحقق من قبل القارئ. أما الدراسة الناجمة عن تأثير النص في وجدان المتلقي أو عكسها للأبعاد النفسية للمؤلف، فإنها تناقض غاية النقد في الوصول إلى الحقيقة الجمالية والأدبية. ومن هنا نجد "أن المغالطة الوجدانية هي خلط بين القصيدة وآثارها. حيث تبدأ بمحاولة استمداد معيار النقد من الآثار النفسية وتنتهي بالانطباعية والنسبية" (12).

إن هذه الأطروحات تعد بمثابة نظرية بلاغية جديدة، تستمد وجودها من خلال ما تقدمه من مفاهيم تلغي نسق الإبداع المتسم بالكمال الذي ينتجه شاعر فد، لأن العلاقة بين النيات الواعية للكاتب والنص غير ذات أهمية بالنسبة لعملية التأويل، مثلها مثل أحاسيس القارئ الذي يصدرها تجاه نص شعري؛ فهي لا تؤثر في المعنى الكامن في النص، لأن هذا الأخير يتعدد ويتغير بتغير المتلقين، ويتسم بالاستقلالية والثبات في آن؛ فهو مستقل عن نزعات القراء وعواطفهم، وثابت في خصوصيته النصية.

وانطلاقاً من هاتين المسلمتين يتعامل أصحاب النقد الجديد مع النص من منظور يتسم بطابع "الموضوعية"؛ فالتحليل الذي يتناول خصائص القصيدة من منظور النظرية الجديدة La nouvelle théorie - بحسب تسمية تيري إيجلتون للنقد الجديد - "يتميز بالصرامة في تحديد توترات النص ومفارقاته وغموضه وكل هذا من خلال ما تتيحه وتوحي به بنيته فقط" (13).

إن القصيدة من منظور النقد الجديد تتحول إلى غاية في ذاتها، منفصلة عن الكاتب والقارئ على حد سواء. وهذا الموقف يتناقض بشكل جذري مع التصورات والقواعد التي تأسست وفقها النظرية النقدية التقليدية، التي تقرأ النص بوصفه تعبيراً تلقائياً مباشراً عن أحاسيس الكاتب ومشاعره، وصدى لانفعالاته وعواطفه والتي

12 - محمد عزام: المنهج الموضوعي، ص63.

13 - Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires traduit par Maryse Souchart. ed PUF, Paris page 49 1994

وجدت مظهرها لدى نقاد نظرية التعبير "التي ربطت الفن بشخصية الفنان، كي تطلق سراح هذه الشخصية في حركتها المتفجرة الخلاقة التي لا ينبغي أن تحدها حدود أو تفرض عليها أية قاعدة إلا التعبير عما تؤمن به أو تنفعل إزاءه... ولذلك لم يكن يعني هذه النظرية من العمل الفني إلا الكشف عن شخصية أو ذاتية الفنان الفردية المتفردة"<sup>(14)</sup>.

إن اهتمام النقد الجديد في أمريكا وفي بريطانيا تركز بشكل أساسي حول النص الشعري، وكانت كل المقالات التي كتبت أو الاستنتاجات المتوصل إليها أو حتى التصورات المنهجية النقدية، قد وضعت القصيدة في بؤرة اهتمامها. وهذا التركيز كان على الشعر الغنائي في البداية، ثم انتقل إلى الأشكال الشعرية الأخرى، التي تبرز بين السخرية والتوتر والتناقض الظاهري والمفارقة والغموض والتأملات الميتافيزيقية. والهاجس المركزي لهذا الاندفاع هو قناعة هؤلاء النقاد بأن النص الشعري ينتج ضرباً من المعرفة المخالفة للمعرفة العلمية، كما أن إحكام النسج يجعل الصياغة الشعرية غير قابلة للتكرار، لأن حقيقة اللغة الشعرية مفارقة لسواها من اللغات.<sup>(15)</sup>

وكما لاحظنا سابقاً مع أقطاب نظرية الخلق، فإن المنطلقات الفلسفية التي أسقطوها على البعد الجمالي رأت بأن النص الشعري هو الملهم الحقيقي للنقاد بغية الكشف عن مختلف تجليات الحقيقة الجمالية. ووفق هذه البلاغة الجديدة نجد أن العمل الفني عالم له كيانه المستقل، إذ إنه المعادل الموضوعي لإحساس معين، لا يمكن الحصول عليه في غير العمل الفني نفسه، وحتى التجارب والخبرات التي كانت السبب في إنتاجه تختلف في داخل العمل الفني عنها في خارجه.

ويؤكد الناقد الإنجليزي تيري إجلتون في كتابه "النقد و النظرية الأدبية" حين يشير إلى أن مفهوم الأدب في نظر أصحاب نظرية النقد الجديد يعني بالأساس الشعر la

14- جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1997، ص24.

15- ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص39.

Poésie. "فهؤلاء النقاد ومعهم ريتشاردز J.A.Richards الذي يهتم فقط بالشعر، وإليوت T.S.Eliot يوسع الدائرة لتشمل المسرح الشعري، أما ليفيس F.R.Leavis، الذي يعد شاذاً في طرحه لأنه تناول دراسة الرواية، فإنه يصنفها ضمن الشعر المسرحي Poème dramatique، وهو ما يحيل على شيء آخر غير الرواية كما نعرفها. وسلوك النقاد الجدد هذا ينسجم ويتناسب مع أغلب النظريات الأدبية التي تجعل مجال اهتمامها جنساً أدبياً محدداً تطور وقفه كل تصوراتها و تنظيراتها. (16)

إن الملاحظة السابقة التي طرحها **المجلتون** تعين وضعية هذا النقد الجديد الذي يتميز بخصوصية الاهتمام الواضح بالنصوص الشعرية، لأن القصيدة في حقيقتها تمثل جنساً أدبياً مغلقاً من حيث تفاعله مع الأبعاد التاريخية المؤثرة في بنيته وفي شكله. وإمكانية وضعه في خانة الأجناس المفتوحة على التنوع الأسلوبي محددة، لأن أسلوب الجنس الأدبي يشكل قيمه جمالية ثابتة لا يمكن تجاوزها ببساطة في سياق تصنيف أساليب الشعراء، فهناك ما هو قاسم مشترك دائم وثابت وقار هو أسلوب الجنس الشعري .

إن الطرح السابق ينسجم في سيرورته مع الحركات الأدبية التي عرفتها أوروبا والعالم في بدايات القرن العشرين، ولعل الدعوات القائمة على تخلص الشعر من الضبابية والغموض، والداعية لاعتماد أدوات أكثر تنسيقاً ودقة في التعبير و البناء كان من دعائها الناقد والشاعر الأمريكي **عزرا باوند A.Pound (1885)**، والإنجليزي **ت.س. إليوت T.S.Eliot (1888-1965)**، الذين نادوا بالنقد الموضوعي الذي طبقوه خاصة في ميدان الشعر وتقول نظرية المنهج الموضوعي "إن الأدب وعلى الخصوص الشعر ليس تعبيراً عن شخصيته الشاعر و عن أحوال المجتمع، وإنما هو خلق، وصحيح أن الأدب قد يعكس ملامح من شخصية خالقه أو من بيئته، ولكن وظيفة الفنان هي أن يحيل

16 -Terry Eagleton,Critique et théorie littéraires, Page 50.

هذه العناصر كلها إلى شئ جديد وهو العمل الفني المستقل بوجوده عن كل ما أسهم في صنعه". (17)

لقد تميز أصحاب خطاب النقد الجديد في صورته الأولى في بريطانيا وأمريكا، بتركيزهم على ما يمكن عده بعدا شكلايا في النصوص الشعرية، وذلك عبر تمردهم على النظرية الأدبية السائدة منذ أفلاطون ومن بعده أرسطو، والتي تجعل العمل الأدبي محاكاة لما يجب أن يكون عليه واقع الحياة الإنسانية؛ وبالتالي فنجاح أو فشل الأثر الأدبي مرهون بمدى تطابقه مع المبدأ الجمالي الأساسي للنظرية. وتتحدد المهمة المركزية للإبداع بوظيفته الأخلاقية.

غير أنه وبمعارضة البيان الأدبي لكتاب "الجمهورية" وكتاب "فن الشعر"، تم إعطاء بعد ومساحة هامة للعملية التأويلية، وهو ما يعني بالضرورة الاعتناق من أسر التوجهات المتمسكة بمقاربة النصوص من منظورات تاريخية اجتماعية ونفسية، أو تلك التي تجعل من حياة الأديب مرتكزا لها للحكم على قيمة الأعمال والآثار الأدبية سواء في مستوى الشكل أو المضمون. بل حتى تفاعلات القراء مع النصوص صنفها النقد الجديد ضمن ما يسميه "الوهم العاطفي". فالحقيقة الأدبية حسب قائمة في مكونات الأدب الشكلية وبخاصة في كيانه الصوري، مثلما يذهب إلى ذلك ريشاردز، أمبسون، بروك وغيرهم (18). وقد يتعدى الأمر المفاهيم السابقة ليصل درجة إلغاء كل حقيقة خارجة عن الحدود الشكلية للنص الشعري، الذي يصبح مجرد تصميم وُجد لذاته يتمتع بكامل الاستقلالية في عالمه الجمالي. وهو ما يراه الناقد أرشيلد ماك ليش A.M.leish الذي يصرح قائلا: "حَسَبُ القصيدة أن توجد، فليست وظيفتها أن يكون لها معنى". (19)

<sup>17</sup> - محمد عزام: المنهج الموضوعي، ص 16.

<sup>18</sup> - عثمانى الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء 1990— ص 13.

<sup>19</sup> - جورج واطسون: الفكر الأدبي المعاصر، ترجمة مصطفى بدري، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980، ص78.



- لقد كانت حركة النقد الجديد موجهة ضد النقد الأدبي التقليدي، الذي يحتكم في مظهره اللانسوني إلى جملة من القواعد والضوابط تستند إلى مسلمتين مركزيتين:
- الأولى قوامها أن نرى في الأثر انعكاسا للوسط ولشخصية الكاتب ، .. ونستطيع اكتشافهما بفضل الطرائق التاريخية .
  - أما الثانية فقوامها الاعتقاد بأن الكاتب يقول ما يريد قوله، وعلى هذا النحو فإن دراسة الوسائل التعبيرية عند الفنان، تسمح لنا باستنباط شخصيته . والشفافية تكون كاملة بين حرف النص ومقاصد الكاتب" . (20)
- وخلاصة المحاور الأساسية للبحث في النقد الجديد كما لاحظنا من خلال المبحث السابق تبين أن النقاد الجدد يعمدون أساسا إلى التركيز على الجوانب التطبيقية في دراسة النصوص الأدبية، ويتم ذلك وفق منطلقات مركزية تتلخص فيما يلي:
- 1- ينبغي أن تكون الانطلاقة في الدراسة و التحليل هي النص الأدبي، ولا يتم اللجوء إلى أي مرتكز خارجي سواء أكان تاريخيا أم اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا أو حياة الكاتب
  - 2- إن النص الأدبي قيمة حدسية انفعالية نفسية مستقلة بذاتها، وليست حقيقة معرفية أو فلسفية.
  - 3- تتميز القصيدة الشعرية بكونها وحدة عضوية متكاملة في مستويات الشكل والمضمون والخيال والمعنى والموسيقى..
  - 4- من خصوصيات العمل الأدبي ابتعاده عن البساطة واتصافه بالتركيب وتميزه بقابلية التأويل والقراءة المتعددة.
  - 5- على الناقد اعتماد القراءة الفاحصة لبنية النص في المستويات التركيبية والمعجمية والأسلوبية والبلاغية، للكشف عن الدلالات والرموز والإيحاءات.

20 - جان لوي كابانوس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكان، دار الفكر، الطبعة 1، دمشق 1982، ص13.

6- غاية المقاربة النقدية هي تقييم وإصدار حكم على النص عبر التحليل والفحص المباشر، وليس إطلاق أحكام مطلقة استعلائية، وإشراك المتلقي في مسار النقد عبر شرح حيثيات الإجراء النقدي، "وبذلك أصبح القارئ شريكاً في المشروع النقدي، وأصبح النقد يحمل مصباح إضاءة لا صولجان حكم"<sup>(21)</sup>.

إن أطروحات النقد الجديد في أمريكا قد عرفت سيطرتها على الساحة النقدية لفترة تصل ثلاثة عقود تمتد من الثلاثينيات إلى خمسينيات القرن العشرين. وشغلت النقاد في العالم العربي لمدة عقدين بعد ذلك "ولا أظن أن مدرسة نقدية استطاعت أن تثير في مصر من الجدل، وأن تغذي العديد من المعارك النقدية مثلما فعلت مدرسة النقد الجديد"<sup>(22)</sup>، إلا أنها عرفت تراجعها منذ الخمسينيات. ويعود ذلك بالأساس إلى التوجهات الجديدة التي بدأت تشق طريقها في المستوى العالمي مع النظرية البنوية التي استندت إلى مقومات التزامنية أو السانكرونية، التي وقفت في وجه النظريات التاريخية والاجتماعية. إضافة إلى أن جانب الضعف الأساسي في مدرسة النقد الجديد في أمريكا، هو أنها لم تضبط بدقة جهازاً مفاهيمياً وإجرائياً ثابتاً، بل اصطنعت مناهج ووسائل شتى للكشف عن جمالية العمل الأدبي تختلف باختلاف النقاد واهتماماتهم الخاصة<sup>(23)</sup>.

أما النظرية البنوية الأوربية النشأة، فقد كانت أكثر تحكماً وضبطاً لجهازها المفاهيمي، الشيء الذي فتح لها مجال الانتشار الواسع، وخاصة مع الاستثمار الواعي لأفكار دوسوسير الجريئة، من طرف تلامذته، مما سمح باكتساح النموذج البنوي لمختلف المعارف الإنسانية والمجالات اللسانية بالخصوص؛ فالبنية بوصفها مفهوماً لا توجد في الدراسات الأدبية والاجتماعية فحسب، بل إنها قائمة في ميدان العلوم الدقيقة

<sup>21</sup> - محمود الربيعي: مدخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، عالم الفكر المجلد 23 العدد 2، 1 ديسمبر 1994 الصفحة 32.

<sup>22</sup> - عبد العزيز حمودة: المرايا الحدية عالم المعرفة رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون الكويت 1998، ص133.

<sup>23</sup> - السيد يسين: التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت نددت نص 60.

كالفيزياء و البيولوجيا والرياضيات<sup>(24)</sup>. وسمحت مرونة المفهوم بتوظيفه توظيفاً واسعاً في كل الفلسفات سواء أكانت مثالية أو مادية، ولدى مجموعات الباحثين ذوي التزوعات الفكرية والمنهجية المتعددة.

## II - حركة النقد الجديد في فرنسا

إذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى خصوصيات النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية، وبيننا أسسه ومنطلقاته الفكرية والجمالية؛ فإن الاتجاه الجديد للنقد الذي تبلور بشكل واضح في فرنسا من خلال حركة نقدية تميزت عن النقد الجديد الأنجلو-سكسوني بأنها لا تمثل توجهاً وحيداً متنوعاً في مضمونها متجانسة في مقارباتها وطموحاتها الإجرائية، انطلقت في بداية الستينات ثم انتقلت بعد ذلك إلى أمريكا. و تعود هذه السيرورة الجديدة إلى أصول متجذرة في الفكر الأوروبي المتعلق بالقيم الفلسفية والمعرفية، التي سعت إلى الاندماج مع المسعى الشامل للروح العلمية التي بدأت بالظهور بنهاية العصر الكلاسيكي، وقد أفرزت هذه المتغيرات جملة من التوجهات في مجال النظرة للأدب، والتعامل مع الإبداع من خلال الإسهام في تشكيل وعي مغاير بالنص الأدبي عموماً والنص السردي على وجه الخصوص. ويقودنا البحث في المسارات الموجهة لبروز القيم النقدية الجديدة إلى رصد توجهات أساسية، كان لها الأثر الواضح في إعادة تشكيل الخطاب النقدي، وفق معايير لم تكن متداولة من قبل. على اعتبار أن النقد الجديد في أمريكا الذي نادى بالعودة إلى داخل النص، كان قد اعتمد معايير النقد التطبيقي، أو ما يعرف بالنقد العملي الذي يقوم على

<sup>24</sup> - فيصل دراج: مادة بنية في الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد 1، ط1 معهد الإنماء العربي، بيروت 1986، ص 186

إلغاء كل ما هو خارج عن النص، والبحث عن المعنى الصحيح الكامن بداخله؛ فالنص كل مغلق. كما أن التفسير أيضا مغلق ونهائي<sup>(25)</sup>.

وإذا كانت المفاهيم العامة في المستوى الإجرائي للنقد الجديد في أمريكا، لم تكن مضبوطة بجهاز مفاهيمي صارم يقوم على التحديد المنهجي الدقيق، الذي يجعل اللغة النقدية قابلة لأن تنتج خطابا منسجما ومتماسكا يلي الطموح النظري في تطبيق المنهج التجريبي على حقيقة ذاتية إبداعية، فإن الفضاء النقدي الجديد في فرنسا ارتكز على مجموعة من القيم والمعايير النقدية التي سعت لضبط مصطلحاتها بما يستجيب للروح العلمية، قصد إنتاج معرفة أدبية قادرة على مواجهة خطاب النقد الكلاسيكي، سواء أكان هذا الخطاب متجها وجهة تاريخية أم اجتماعية أو نفسية، على اعتبار أن الحركة النقدية الجديدة في فرنسا شكلت نزعة مست جميع التوجهات النقدية في مقاربة النصوص الأدبية؛ سواء من جهة التركيز على بنية اللغة أو البنية المجتمعية أو بنية اللاشعور داخل النص الأدبي، وهو ما يعني الوقوف في وجه نزعة سانت بوف Saintebeuve وبرونوتيي Brunetière وتلميذه غوستاف لانسون Gustave Lanson (1857 - 1934)، الذي يرى بأن مهمة النقد الأساسية تتمثل في معرفة النصوص الأدبية "لتمييز الفردي فيها من الجماعي، والطريف من التقليدي، وجمعها بحسب الأجناس والتيارات. وتحديد العلاقة بين هذه المجموعات والحياة الفكرية والأخلاقية والاجتماعية، وبينها وبين تطور الأدب والحضارة"<sup>(26)</sup>. فهذه الرؤية تقوم على النقد السيرى، والربط بين الأدب والحركة الذاتية والاجتماعية، ومن ثم تفسر الأثر الأدبي بما ليس كامنا فيه، ويستعان بمعطيات الحركة التاريخية الخارجية لتأويله، "وبذلك يغدو النقد الأدبي فصلا من فصول التاريخ العام"<sup>(27)</sup>.

<sup>25</sup> - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدثه عالم المعرفة رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون الكويت 1998، ص312.

<sup>26</sup> - محمد القاضي: تحليل النص السردى بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر، تونس 1997، ص9.

<sup>27</sup> - Carloni J.C et. Filloux ; La critique littéraire ;éditions PUF .Paris 1969 ,page 71.

إن التوجه الجديد للاهتمام بالخطاب الأدبي والخطاب النقدي تبلور بصورة مناقضة للطرح اللانسوني عبر مسارات متلاحقة ومتشابكة تميزها جملة من المنطلقات أهمها:

### أولاً: لسانيات دوسوسير:

من المسلم به أن عالم اللسانيات السويسري **فردناند دوسوسير** قد أحدث ثورة كبيرة في المفاهيم المتصلة بدراسة اللغة ووظيفتها وطبيعتها، وقد كانت أفكاره بمثابة قطيعة معرفية امتدت تأثيراتها إلى مختلف العلوم والمعارف الإنسانية التي اعتمدت المناهج الوضعية والبنوية. "ولا يكاد يوجد باحث لساني غير مدين بشيء لدوسوسير" (28). ومن الحقائق التي صارت معروفة ومتداولة أن جوهر المعرفة اللغوية الحديثة ارتكزت إلى اللسانيات، سواء في مناهج بحثها أو في تقدير حصيلتها العلمية، "وإشعاع علم اللسان على بقية فروع المعارف الإنسانية قد تجسم منذ أن تمخضت عنه الرؤية البنوية كطريقة في التفكير ومنهج في البحث" (29). ذ

وقد كانت الانجازات الأساسية لدوسوسير هو نظريته إلى اللغة نظرة شمولية ومنهجية تقوم على الدراسة العلمية الوصفية في مقابل الأطروحات والدراسات التاريخية والمقارنة التي كانت سائدة في عصره. وخاصة تقاليد النحاة الجدد - les néo-grammairiens (30). كما يجب التأكيد على الطابع العلمي للسانيات أكثر من الجانب الوصفي الصرف، لأن الطابع الوصفي كما يرى **أندري مارتيني** André Martinet لا يخلو من مزالق بوصف الدراسة هي نشاط إنساني (31). ونظرة دوسوسير للغة ستنجر عنها تطورات لاحقة تلقي بظلالها على المدارس اللسانية اللاحقة، كالمدرسة الوظيفية، والتوزيعية والتحويلية والتوزيعية. كما أثرت على صياغة مفهوم النص الأدبي والمقاربة النقدية الأدبية على حد سواء.

28 - Emile Benveniste : problèmes de linguistique générale Tome I, Edition Gallimard 1966 page 32 .

29 - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت ط1، 1983، ص32.

30 - Bertil Malmberg : les nouvelles tendances de la linguistique, ed . PUF, 1968 page 55.

31 - André Martinet : Eléments de linguistique générale ; Armand Collin ; Paris 1970, page 6

لقد قدم سوسير في محاضراته<sup>(\*)</sup> بين 1906 و1911 مجموعة من المقترحات الجديدة في دراسة اللغة، تقوم على جملة من الثنائيات التقابلية. التي تفضل في البحث اللساني، وتميز بين مستويات عدة في التعامل مع اللغة من منظور علمي بعيد عن كل حكم قيمي تفاضلي، وتحدد هذه الثنائيات في التمييز بين الدال والمدلول، اللغة والكلام، السانكروني والدياكروني، وطبيعة العلامة اللغوية ومفهوم القيمة.

ويبدو أن التمييز الذي أقامه بين مفهوم الدال والمدلول قد خلخل القناعات السائدة في الارتباط الثقافي المتضمن لعلاقة الأسماء بالأشياء المميزة عنها أو الدالة عليها. فالعلاقة اللغوية ليست لها علاقة مباشرة مع الشيء الذي تدل عليه، وإنما هي قائمة على ثنائية تمثلها صورة سمعية تستدعي صورة ذهنية<sup>(32)</sup>. أما المرجع الخارج فيبقى بالتالي بعيدا عن جمال الدراسة اللسانية، وهذا الواقع هو ما يحيل عن القول باعتبارية العلامة اللغوية، في إحالتها على المرجع المسمى، الذي يتغير بتغير اللغات والبيئات الاجتماعية. "وهكذا تكون نظرية العلامة السوسيرية قطيعة جذرية مع المفهوم الإسماني الذي يوحد بين اللسان والفكر، الكلمة والشيء ولا يرى في اللغة غير مجرد مدونة"<sup>(33)</sup>. فالدال اللغوي لا يمكن النظر إليه على أنه صوت له دلالة المباشرة على شيء أو معنى، بل على أنه يندرج في وضعية خلافية مع الدوال الأخرى وأن معناه يتحدد بحسب موقعه من الجملة وبطبيعة العلاقات التي يقيمها النسق اللغوي عبر محوري التركيب والاستبدال.

وبهذا المنحى تصبح اللغة مجالا واسعا لإمكانيات التأويل والتركيب البلاغي وتتحرر من أحادية المعنى الذي يربط بين اسم وشيء أو بين دال ومرجع ثابت حتى وإن كان ذلك بمفهوم "الضرورة"، كما هو الحال عند إميل بنفنيست Emile

\* - نشرت المحاضرات سنة 1916 من طرف تلامذته شارل بالي، سبيشهاي.

<sup>32</sup> - Ferdinand de Saussure: cours de linguistique générale éd Payot 1983, page 98.

<sup>33</sup> - عثمانى الميلود: الشعرية التوليدية: شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000 ص14.

Benveniste الذي حاول استدراك مقولة الاعتباطية بقوله أن "العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية وإنما ضرورية" (34).

وإذا كانت مقولة الدال والمدلول وطبيعة العلاقة اللغوية مهدت السبيل للمقاربة العلمية للدلائل اللغوية واللغة بوجه عام، فإن المقولة الثنائية الثانية التي طرحها سوسير والتي يميز فيها بين اللغة والكلام، قد شكلت القاعدة الأساسية لكل الدراسات اللسانية المعاصرة؛ فهذه الثنائية هي الأساس المنهجي والعلمي الذي وضعه دوسوسير للدراسة العلمية للغة في ذاتها بعيدا عن كل التظاهرات والآداءات الفردية، أو عن الخصائص العامة والمطلقة التي يمثلها اللسان كقدرة و طاقة كامنة غير محددة.

فاللغة تختلف عن "اللسان" الذي يمثل تمظها فرديا واجتماعيا في آن، وتختلف أيضا عن الكلام الذي يعد فعلا نطقيا كلاميا *Fait de parole*، وأداء فرديا يستند إلى تركيبات لغوية خاصة بالذات المتكلمة للتعبير عن قناعاتها وأفكارها. وفق الخصائص النفسية والصوتية التي تحددها القدرة والمعرفة الشخصية باللغة. أما اللغة فهي المظهر الاجتماعي للسان والبعيد عن ذاتية المتكلمين، إنها نسق منظم ووحدة قائمة بذاتها محكومة بقيم الاكتساب والعرف (35). كما أن اللغة من ناحية أخرى وسيلة تواصل يتم عبرها تحليل الخبرة الإنسانية بشكل مختلف، من مجموعة بشرية لأخرى عبر الحمولة الدلالية والخبرة الصوتية التي تتم عبر وحدات تمييزية وأخرى استتباعية (36). ونظرا لكون اللغة نظاما من العلامات والدلائل، فإنها تؤسس لنظام رمزي يمكن المتكلم من القيام بالفعل الفردي المحكوم بالإرادة والذكاء وهو الكلام.

ومن هنا كان منطلق الدراسات اللسانية اللاحقة في سعيها لإقامة جهاز مفهومي يختص بالدراسة الأدبية للنصوص، باعتبارها أفعالا كلامية خاصة منحوتة من نسق بنائي كلي هو اللغة. وفي هذا الصدد يرى الدكتور صلاح فضل أن مبدأ الفصل

<sup>34</sup> - Emile Benveniste : problèmes de linguistique generale Tome I, Edition Gallimard 1966 page 52.

<sup>35</sup> - F. de Saussure : cours de linguistique generale : page31.

<sup>36</sup> - André Martinet : Eléments de linguistique générale ; Armand Collin ; Paris 1970, page 20.

بين اللغة والكلام عند سوسير يمثل الأساس المعرفي لحقول الدراسات النظرية والتجريبية في اللغة والأدب، عبر دفع التحليل الجدلي للعلاقة القائمة بينهما في إنتاج قيم جديدة تتعلق ببلاغة الخطاب، وهذا بطبيعة الحال من خلال التحليل الفعلي للنصوص وأشكال الخطاب المختلفة (37).

أما الثنائية الثالثة التي قدمها دوسوسير، وأسهمت بشكل منهجي في صياغة الدرس اللساني الحديث، هو تمييزه بين المقاربة التاريخية الدياكرونية في دراسة اللغة وبين المقاربة التزامنية الآنية، السانكرونية. لقد أطلق سوسير اسم الألسنية التزامنية diachronie على كل الدراسات والمقاربات التي كانت معاصرة له أو سبقت، حيث كان الألسنيون يهتمون بدراسة الجوانب التاريخية للغة، ودراسة النصوص المكتوبة بلغات منقرضة، وهمهم الأساسي في ذلك هو اقتفاء تاريخ اللغات والتطورات التي لحقتها، سواء من جانب الأصوات أو القواعد، والمفردات ليصلوا إلى رسم شجرة لتفرع اللغات وتصنيفها إلى لاتينية وهندوأوروبية.

وقد قام سوسير في دراسته الوصفية للغة بإلغاء الجانب والعنصر التاريخي في مقارنة اللغة للسانيات التزامنية synchronie، التي تقوم على تحليل العلامات اللغوية المكونة لنظام مغلق منقطع عما قبله وعما بعده؛ حيث يتم إهمال البعد التاريخي للعلامات، وهذا ما يقودنا إلى الحكم على اللغة وتداولها بناء على مبدأ الاستعمال والانتظام في مرحلة محددة ومضبوطة، وبالتالي يمكن التحكم في الخصائص العامة للغة ونقل هذه المتغيرات (38).

وقد أقام، بناء على المبدأ التزامني والتزميني، طريقته في دراسة اللغة ضمن النصوص، تقوم على تحديد محورين:

- يقوم الأول على تصنيف العلامات استنادا إلى المجال التركيبي paradigmatique. مما يتطلبه النسق الكلامي.

<sup>37</sup> - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة 164، الكويت 1992 ص21.

<sup>38</sup> - F. de Saussure :cours de Linguistique Général. Page 34.



- أما المحور الثاني فهو يقوم على الاستبدال السياقي الذي يحدد المستوى الدلالي للغة ضمن المجال الواحد المستعمل، وهو ما كنا قد أشرنا إليه في حديثنا عن اعتبارية العلامة اللغوية.

ويرى أحمد المتوكل أن التصنيف الذي يقدمه سوسير في محور السياق، يقدم المحمولات والموضوعات. أما محور العلاقات التركيبية فيتضمن المحمولات والموضوعات والأدوات<sup>(39)</sup>. ففي المرحلة الأولى يتم تمديد مدلول الوحدة اللسانية انطلاقاً من العلاقات التركيبية، لأن وظيفتها هي تحديد قيمة الوحدة بالمقارنة مع الوحدات الأخرى ضمن نفس النسق الخطي. أما في المرحلة الثانية فيتم الاستناد إلى العلاقات السياقية الدلالية التي تكون وظيفتها هي تحديد الحقل أو المجال الدلالي الذي تنتج ضمنه الوحدة اللسانية التي يتم وصفها.

وانطلاقاً من مبدأ التصنيف التركيبي والاستبدالي تتخذ العلامة اللغوية قيمتها، التي لا تكون كامنة في الدليل اللغوي، بل من خلال العلاقات التي تربطها مع بقية الأدلة ضمن السياق والنظام اللغوي الذي يضبطها. وهي في ذلك شبيهة بقطعة الشطرنج التي تملك أهميتها ليس من المادة المصنوعة منها أو من شكلها، بل من خلال الوظيفة التي تؤديها، والعلاقة التي تربطها مع بقية العناصر المكونة للشطرنج؛ وبهذا تكون اللغة نظاماً خاصاً بها ووظيفة كل عنصر وقيمه تتحدد من خلال الموقع الذي يحتله داخل هذا النظام<sup>(40)</sup>، ضمن علاقات خلافية تظهر عبرها خصوصية المدلولات.

من خلال ما سبق يتبين لنا أن سوسير قد خطى بالدرس اللساني خطوة جديدة، باتجاه البحث بأدوات منهجية وعلمية في حقيقة اللغة، غير أن هذه البداية لم تتناول النصوص الأدبية كقيمة كلية، بل تعاملت مع اللغة بوصفها نظاماً للتواصل، شبيه ببقية الأنظمة التواصلية، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت هذه المنهجية ذات أصداء عميقة

<sup>39</sup> - أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، مطبعة عكاظ، الرباط 1989، ص90.

<sup>40</sup> - F. de Saussure :cours de Linguistique General. Page 162.

في كتابات النقد الجديد في فرنسا، وخاصة لدى رولان بارت وتودوروف كما سيتضح لنا فيما بعد في الفصل الأول من هذا الباب. إلا أن التحديد المنهجي لتطور المفاهيم السوسيرية كان قبل ذلك قد أخذ أبعاداً جديدة، حاولت استثمار الثنائيات التقابلية لسوسير لنقلها إلى حقل الدراسات الأدبية، وهو ما قامت به المدرسة الشكلانية.

### ثانياً: المدرسة الشكلانية: رومان جاكسون والشعرية اللسانية:

مفهوم الأدبية: إذا كانت لسانيات سوسير هي الرافد الأول الذي غذى أطروحات النقد الجديد في فرنسا، فإن المركز الثاني الموجه لأفق الدراسات حول البلاغة الجديدة للخطاب الأدبي، هو استثمار الشكلانيين الروس لأطروحات سوسير ومحاولة ضبطها ضمن منهجية جديدة لمقاربة النصوص الأدبية، فنقاد حلقة موسكو ولينينغراد ثم حلقة براغ اللسانية، قد اهتموا بتحديد مفاهيم علمية لدراسة النصوص الأدبية، واستندوا إلى أطروحات سوسير لوضع قواعد يتم التمييز من خلالها بين اللغة الشعرية وبين لغة التداول اليومي العادية. وارتكزت تحليلاتهم على النصوص الشعرية لتعيين خصائصها الصوتية والعروضية والتركيبية والصرفية<sup>(41)</sup>. والوصول من خلال ذلك إلى التمييز بين الخاصية التعيينية dénotative التي تتصف بها اللغة اليومية، وبين الصفة الإيحائية connotative للغة الأدبية.

ويتضمن المنشور الجماعي للحركة الشكلانية الذي أصدرته عام 1916 إشارة صريحة للتمييز بين مكونات اللغة الشعرية واللغة العادية، "فالظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي التوصيل فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية

<sup>41</sup> - Robert lafont, Françoise. Gardes : introduction a l'analyse textuelle. Université Montpellier 1983 page 14.

(الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة. ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية-مع أنه لا يختفي تماما-فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة"<sup>(42)</sup>.

ومفهوم الاستقلالية يتحدد من خلال الطبيعة الفنية للعمل الأدبي، الذي تكون فيه الألفاظ والمكونات اللغوية الصوتية والتركيبية مدركة لذاتها، وليست دالة على شيء خارجي، أو ذات طبيعة إخبارية محضة؛ فالكلمة في اللغة الشعرية "توفر لنفسها قانونها الخاص الذي يركز على الرسالة لحسابها الذاتي (استهداف الرسالة بوصفها رسالة) لتصير خاصية الفعل الإبداعي حرة طليقة.. فالفعل الإبداعي يرفض التقنين"<sup>(43)</sup>. وإذا كانت لسانيات سوسير قد كان لها أثرها لدى الشكلايين، فإن الأطروحات الشكلائية كانت تعامل النص الأدبي من منظور شكلي، أي أنها تركز على المرجع أو العلامة في حد ذاتها دون الاهتمام بالمعاني الناتجة عنها. كما أنها لم تهتم بالبحث في البنى العميقة للنصوص الأدبية .

وقد عمل رومان جاكسون وتينيانوف بدءا من عام 1928، على وضع بيان أدبي يعد بداية البنيوية الأدبية، تم التأكيد من خلاله على أن ثمة أنظمة أدبية تزامنية يمكن قياسها على اللغة قياسا دقيقا. وتمثل في رأيهما الإشارة التمييزية عند سوسير بين اللغة الكلام عنصرا حاسما في مقارنة المنظور الفني الأدبي من جانب الدرس اللساني، "والباحث الذي يعزل هذين المفهومين يشوه لا محالة نظام القيم الفنية"<sup>(44)</sup>.

وتعد هذه الخطوة بمثابة النقلة النوعية لإدراج الدراسة الأدبية ضمن حقول الدراسات اللسانية عبر مدها بالأدوات الإجرائية والتطبيقية الأساسية لتتلاءم مع المشروع الكبير للشعرية، الذي يطلق عليه جاكسون مصطلح علم الأدب، والذي

<sup>42</sup> - إبراهيم الخطيب: نصوص الشكلايين الروس، الشركة المغربية للناشرين، البيضاء، 1982، ص 36.

<sup>43</sup> - عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط2 الدار البيضاء 1994، ص 89.

<sup>44</sup> - إبراهيم الخطيب: نصوص الشكلايين الروس، الشركة المغربية للناشرين، البيضاء، 1982، ص 30.

يكون موضوعه الأساسي هو "الأدبية" La Littérarité وليس الأدب<sup>(45)</sup>. و يسعى من خلال هذا الطرح إلى التركيز على المكونات الداخلية للنص، مستبعدا كل ما هو خارجي عنه، ومنبها إلى ضرورة القيام بالدراسة "الإجرائية" لعناصر النص الأدبي.

ويعد جاكسون ومعه نقاد حلقة براغ اللسانية من أمثال جون موكاروفسكي، وفيليكس فويسديكا المنظرين الأساسيين الذين طوروا الأفكار الشكلانية في إطار لسانيات دو سوسير، فمثلوا بذلك الانتقال من الشكلانية إلى البنيوية. وبناء على التوجهات الجديدة يتم النظر للقصيدة على أنها مجموعة من البنيات الوظيفية، التي يكون فيها الدال والمدلول محكوما بسلسلة من العلاقات المتشابهة والوحيدة، من حيث مستواها الوظيفي. كما أن العلامات اللغوية تحلل من منطلق حضورها النصي في ذاتها، من دون إحالتها إلى أية حقيقة خارجية. فنظرية سوسير حول اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول، ساعدت على فصل النص عن محيطه، وجعلت منه كيانا مستقلا.

واستنادا لذلك يستقيم مفهوم الأدبية أو الشعرية على تحليل العناصر التي تكون العمل الفني؛ حيث يتم التركيز على الخاصية اللفظية واللغوية تحديدا، لأن السؤال الذي تعمل الشعرية على الإجابة عليه هو: "ما هي العناصر التي تجعل من رسالة لفظية عملا فنيا؟"<sup>(46)</sup>. وانطلاقا من هذا الاهتمام الذي يحدو جاكسون للإمساك بالعناصر اللسانية وتصنيفها بما يتلاءم والتقييم الفني للأدبية، فإن عنصر التواصل يمكن من تحديد الآفاق المتناسقة للبناء اللفظي اللغوي، بما يتيح إمكانية إقامة نسق جمالي متصل بالخصائص اللسانية، التي تجعل من الشعرية جزءا من اللسانيات؛ "فالشعرية التي يمكن أن تطرح ذاتها علما للأدب لها الحق بالمكان الأول من الدراسات الأدبية، وبما أن الشعرية تهتم من ناحية أخرى بقضايا تخص البنية اللغوية فهي بالتالي جزء لا يتجزأ من اللسانيات"<sup>(47)</sup>.

<sup>45</sup> - Roman Jakobson : Questions de poétique, éditions Seuil Paris 1972, page 15.

<sup>46</sup> - Roman Jakobson : Essais de linguistique Général, Edition de minuit 1963 page 210.

<sup>47</sup> - Ibid .page 211.

ومن هنا تكون القيمة الأساسية للعلاقة القائمة بين الشعرية واللسانيات مبنية على مدى الإدراك الخارجي للمتلقى، وبذلك يكون التواصل الأساسي الأول للإنتاج الدلالي للنص أو الأثر الفني .

1- المهيمنة: لقد صاغ جاكبسون مفهوما يحدد القيمة الأساسية التي تتحكم في عملية التواصل، التي تربط بين المكونات النصية والوظائف اللغوية، هذا المفهوم هو المهيمنة La Dominante. ويعرفها بأنها "العنصر البؤري للأثر الأدبي، الذي يتحكم ويحدد ويوجه بقية العناصر، ويضمن انسجام البنية. فالأثر أو العمل الشعري يتحدد كخطاب لفظي تكون فيه الوظيفة الشعرية هي المهيمنة" (48).

وقد كان لمفهوم المهيمنة أثره في تطوير المفاهيم الشكلانية بخصوص التطور الأدبي؛ حيث سمحت للنظر للأجناس الأدبية من منظور جديد، يحددها من خلال بروز عناصر جمالية جديدة، وتراجع أخرى ضمن نفس النظام. ففي الوقت الذي تتقدم عناصر للواجهة تتراجع أخرى للخلفية، مما يسمح بظهور أشكال وقواعد تعبيرية جديدة كلما تغيرت المهيمنة، وبهذا المفهوم ينظر الشكلانيون لحركة تطور الأشكال الأدبية وتواليها من الملحمة إلى الرواية.

2- وظائف اللغة: وقد نقل جاكبسون مفهوم المهيمنة ليسقطه على وظائف اللغة التي حددها بست وظائف (\*) - منطلقا بذلك مما كان قد قدمه بوهلر حول وظائف اللغة التي قسمها إلى الوظيفة التعبيرية، الندائية، الاقتضائية، مدرجا إياها ضمن سياق عناصر العملية التواصلية. وقد جعل جاكبسون للغة وظائف تعمل على تنظيم بنية التواصل استنادا للمهيمنة مقسمة كما يأتي:

<sup>48</sup> - Roman Jakobson : questions de poétique page 147.

\* - يضيف جورج مونا وظيفتين هما التواصل، وصياغة الفكر البشري، ويلغى الوظيفة المرجعية. أنظر: Georges Mounin : clefs pour la linguistique : édition Seghers paris 1968 page 70.

- 1- الوظيفة التعبيرية Expressive: وتقوم بنقل انفعالات المرسل وأحاسيسه وتتميز بخصائص صوتية، وصيغ استفهامية تعجبية، تأكيدية.
  - 2- الوظيفة المرجعية Référentielle: وهي وظيفة يحدد من خلالها المرسل السياق وتمثل جانبا إعلاميا من الرسالة ويمكن أن تتحقق في اللغة اليومية واللغة العلمية وهذا لاستنادها على الموافقة اللغوية بين أفراد المجموعة اللسانية.
  - 3- الوظيفة الإفهامية Conative: وهي ذات وظيفة تحفيزية وتتحقق في المستوى النحوي عبر صيغ النداء الأمر.
  - 4- الوظيفة الانتباهية أو التنبيهية Phatique: ويقوم من خلالها المرسل التأكد من أن الاتصال قائم مع المرسل إليه، فعبر استخدام سلاسل لفظية وأشكال تعبيرية يتأكد المرسل من استمرار الاتصال، وتلقي المستمع تحقيقه الرسالة المبتوثة.
  - 5- الوظيفة الميتالسانية Métalinguistique: وتتحقق عبر الشروح التي يقدمها المرسل للألفاظ والعبارات التي يستعملها في التواصل، وغاية ذلك التأكد من التمثل الأقصى للمتلقى لمضمون الرسالة.
  - 6- الوظيفة الشعرية Poétique: وتعلق هذه الوظيفة بالعلاقة بين شكل الرسالة ومضمونها وتتميز بالتوظيف البلاغي، والاختيار بين المعاني والأصوات والتراكيب في ذاتها، وبالتالي تتميز الكلمات ضمن هذه الوظيفة بالاستقلالية في مستوى الدلالة<sup>(49)</sup>.
- وتتفاعل الوظائف اللغوية مع مفهوم المهيمنة لتحديد طبيعة القيمة التواصلية والشعرية للشكل الأدبي، الذي تتميز لغته عن بقية اللغات الأخرى." فالوظيفة الشعرية

<sup>49</sup> - Roman Jakobson : Essais de Linguistique Général page220.

لا تلغي الوظائف الأخرى، بل تكتفي بالهيمنة عليها<sup>50</sup>. ويرى جاكبسون أن الوظيفة الشعرية تميز البناء اللغوي القائم على إسقاط الألفاظ اللغوية وفق مبدأ التوازي بين محور التركيب ومحور الاستبدال، الذي افترضه دوسوسير. وقد اقترح تصنيفاً للأشكال الشعرية القديمة حاول من خلاله تقديم تصور يميز الأشكال الأدبية استناداً إلى المهيمنة في وظيفة اللغة المعتمدة. حيث جعل الشعر الغنائي Lyrique تميزه الوظيفة التعبيرية، وتختص الوظيفة الأفهامية Conative بالشعر التمثيلي في تميز الوظيفة المرجعية Référentielle الشعر الملحمي<sup>(51)</sup>.

وكما نلاحظ فإن قيمة اللغة الشعرية متصلة بقيمة الوظيفة المهيمنة التي لا تلغي بقية الوظائف الأخرى، فرغم خصوصيتها الغالبة، فإن بنية اللغة الشعرية تتفاعل عبر عدة مستويات ترتقي بها لنسج علاقات مختلفة بين مكوناتها الصوتية والتركيبية لتنتج قيماً معنوية خاصة.

كما عمل جاكبسون من خلال تنظيم وظائف اللغة على إدماجها ضمن مفهوم جديد، هو النظام التواصلي للنص الذي يبين حقيقة وجدوى الإنتاج الإبداعي، انطلاقاً من كونه يمثل بناء لغويًا يتصل بالخاصية الأساسية للغة وهي التواصل. وقد حدد عناصر ومكونات العملية التواصلية من خلال تحديد ستة<sup>(52)</sup> مكونات أساسية وضرورية لكل تواصل لغوي، وهي:

- 1- المرسل **Le destinataire** الذي يسهر على بث الرسالة وبناء سننها وتركيبها.
- 2- مرسل إليه **Le destinataire**: وهو متلقي الرسالة الذي يقوم بتفكيك السنن.
- 3- الرسالة **Message**: وتمثلها المعلومات المبثوثة وهي موضوع التواصل.
- 4- السنن **Code**: وهي الشيفرة المشتركة بين المرسل والمتلقي التي من خلالها تركيب وتفكيك الرسالة.

<sup>50</sup> - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1. بيروت 1994. ص 96.

<sup>51</sup> - Roman Jakobson : Elément de linguistique Général page 119.

<sup>52</sup> - Ibid. page93.

5- القناة **Le Canal**: وهي المظهر الفيزيائي للارتباط النفسي

6 - المرجع **Referant**: وهو السياق الذي يستند إليه طرفا العملية التواصلية في حدوث عملية الإبلاغ، وهذا العنصر المعقد المتشابك من حيث تعدده، فقد يكون المرجع لسانيا، تتكلم الوحدات اللفظية، وقد يكون خارج لسانيا أي يحيل على واقع ما.

وتشكل العناصر التواصلية السابقة أفقا جديدا لتحديد مجال الدراسة البنيوية اللسانية، لجميع الأفعال الكلامية المنضبطة وفق النموذج السابق. والذي يحدد فيه مجال السنن، المجموعة الرمزية للغة الإنسانية التي تمتاز بالخصائص المزدوجة للتعين والإيحاء، وللمكونات الصوتية الأساسية التي تعد بمثابة الوحدات الدالة **Unités Significatives** (53).

ويمكننا أن ندمج المظهرين المتعلقين بوظائف اللغة والنظام التواصلية لنصل إلى

الثنائيات التالية:

	المرجع/السياق الوظيفة المرجعية	
المرسل إليه الوظيفة الإفهامية	الرسالة الوظيفة الشعرية	المرسل الوظيفة التعبيرية
	القناة/الاتصال الوظيفة الانتباهية	
	السنن/الشفرة الوظيفة الميتالسانية	

<sup>53</sup> - Georges Mounin : Clefs pour la linguistique, Seghers Paris 1968, page 59.



وهذه الخصائص الثنائية قد تميز النص الأدبي، وتمهد الطريق في المقاربة النقدية الأدبية للنموذج التواصلية. فالمرسل هو الكاتب أو الراوي، والمرسل إليه يمثل المتلقي أو القارئ، والرسالة يحددها المتن النصي الذي لا يتغير في شكله، وتمثل السنن طبيعة الكتابة الفنية الأدبية المختلفة عن الأشكال اللغوية الأخرى، أما القناة فهي الشكل المعبر به عن النص سواء أكان شفويا أم مكتوبا، ويكون المرجع أو السياق هو الممثل في المجال الداخلي للنص<sup>(54)</sup>.

وإذا كان النموذج التواصلية لـ **جاكسون** يمثل مسعى بنائيا للتحديد الإجرائي لطبيعة اللغة من خلال توظيفها في التواصل، فإن هذا النموذج أدى إلى فتح الطريق أمام التقسيم المنهجي لمكونات النص الأدبي، بين أطراف تنتج عبر تواصلها الأساسي، وهو ما طرحته نظرية التلقي وشعرية القراءة والاستقبال لاحقا.

كما أن إدراج النص ضمن الصيغة التواصلية يطابقه مع مفهوم **بنفنيست** عن الخطاب؛ حيث تكون قصدية المرسل هي التأثير في المرسل إليه. ومن هذا المدخل يصبح كل تظهر خطابي تلفظا وفعلا للكلام، يقف بواسطة المؤلف في مواجهة مرسل إليه، ضمن إطار تخاطبي مضبوط. وفي المستوى الإجرائي يدرس **جاكسون** النصوص من زاوية أسلوبية، معتمدا الأساليب اللسانية القائمة على العلاقات الاستبدالية الكامنة بين العناصر والمكونات النصية، وفق مبدأ التماثل والتجاور، وذلك بهدف إبراز الترابط بين النظام الشكلي والنظام الدلالي للشعر، انطلاقا من إجراءات أساسين؛ يختص الأول بالناحية الشكلية؛ أما الثاني فيركز على الناحية الدلالية.

تمثل هاتان الناحيتان المرتكزات الأساسية لتحليل النص الشعري، وذلك وفق علاقة دائمة تربط بينهما. فالناحية الشكلية تعالج هندسة القصيدة وتجاور الكلمات وأنواع الصيغ المستعملة والعلاقات البلاغية والمظاهر النحوية، أما الناحية الدلالية فيتم فيها تحليل العلاقات بين الكلمات ودلالات الألفاظ وارتباطها بالبنية الشكلية. كما

<sup>54</sup> - Robert Lafont : introduction a l'analyse textuelle page 21.

يدرج ضمن المستوى الدلالي دراسة دلالة أزمنة الأفعال، والعلاقات الثنائية بين العناصر، وصلة التماسك والوحدة في النص. كما يكون للصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق مجال هام في إدراك البنية الكلية للنص<sup>(55)</sup>.

ويبدو أن دراسة السرد بمظاهره المتعددة اعتمادا على هذا المنحى التركيبي، تركز بدورها على زاويتين متكاملتين؛ هناك من جهة الرسالة المسرودة التي تحيل على التمثيل المعرفي للأحداث والحالات وتسلسلها؛ وهناك من جهة أخرى، ضمن النسق نفسه، الفعل السردي المتصل بالمتكلم نفسه ممثلا في الراوي أو الكاتب، الذي يسعى لإقامة تواصل غائي مع المتلقي، "ويبدو أن الاهتمام بهذه المستويات يجعل من التركيب السردى مجالا تحليليا للنظر إلى تشكل فعل التخيل انطلاقا من الأبنية النصية والخطابية على وجه التحديد"<sup>(56)</sup>.

**4- النظم:** وقد عمق جاكسون أبحاثه المتعلقة بالشعرية عبر طرحه لقضية النظم المتصل بعلم العروض، والتصنيفات الخطية التي تقوم على تقسيم القصيدة، أو البيت الشعري، وفق سلاسل صوتية ثابتة لا تعطي أية أهمية للمعنى. ورأى بأن هذه المقاربات لا تميز بين العناصر الدالة وغير الدالة في الجملة، وتقوم على اتصال مفهوم الإيقاع اللفظي<sup>(57)</sup>؛ فلغة الشعر تختلف عن لغة النثر، والعنصر الفاصل بينهما هو الإيقاع، وهذا العنصر الحاسم هو الذي يستند إلى القيم الصوتية الدالة، والحاملة للمعنى عبر تشكيلات وتنوعات محكومة بعناصر أساسية كالنبر والتنغيم، والوزن والقافية.

**5- التوازي:** لقد دعم جاكسون أبحاثه الخاصة بالنظم الشعري، بإدراج مبحث التوازي ضمن مباحث الشعرية، باعتباره أداة إجرائية تمكن من رصد البناء اللغوي الخاص بالآثار الأدبية، وتحديد قيمتها الفنية ودرجة إحكام صياغتها،

<sup>55</sup> - ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعلم اللغة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2 1985، ص 175.

<sup>56</sup> - عبد الفتاح الحصري: التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1 الدار البيضاء 2002 ص20.

<sup>57</sup> - Roman Jakobson : Question de Poétique page 45.

وخصائصها النظمية. فالتوازي مبني أساسا على الثنائيات التي تمتاز بالمشاهدة أو التباين ضمن مستويات البناء النصي سواء تعلق الأمر بالبنيات الصرفية أو التركيبية أو المعجمية أو الصوتية.

ويحدد التوازي من المنظور الشعري في مجال دراسة التفاعلات الصوتية والعروضية والنحوية طبيعة الاستراتيجيات البنائية في الكتابة الفنية؛ حيث يفسح مجال المقاربة والمقارنة والربط بين سلاسل التراكيب والأصوات والتقسيمات العروضية، ثمثلات متموجة لحركة المعنى وانتقاله من صورة لأخرى، عبر توازيات الترادف أو التعارض أو توازيات التركيب، وهذا التداخل يعطي بناء جماليا متنوعا<sup>(58)</sup>.

وهذه الصيغة الإجرائية تمثل التوجه الشعري اللساني للبنىوية الأدبية في مقاربة النصوص الأدبية من منطلقات نصانية داخلية، " فنظرية رومان جاكسون الشعرية القائمة على التوازي تمثل بشكل عام عمق تأمله البنيوي في الشعر، كما أن طبيعة هذا التأمل العميق تفتح آفاقا نصية لاختراق اللسانيات بنية النص الشعري وتفكيكها"<sup>(59)</sup>.

ولعل من أهم الآثار التي تركها مفهوم النظم والتوازي هو اعتماد ليفي شتراوس على هذه المفاهيم الإجرائية لإقامة الثنائيات المحددة لبنية الأسطورة، من خلال استخلاص الوحدات المتعارضة في النص بقصد الكشف عن البناء الاجتماعي الذي تعيش الأسطورة في كنفه<sup>(60)</sup>.

### ثالثا- فلاديمير بروب والوظيفة السردية:

إذا كان إسهام دوسوسير أساسيا في بلورة المفاهيم المتصلة بالدرس اللساني، الذي تم توسيعه ليشمل الخطاب الأدبي، وهذا عبر مقولات ثنائية هي الدال والمدلول، واللغة

<sup>58</sup> - Roman Jakobson : Question de poétique page235.

<sup>59</sup> - عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2003، ص92.

<sup>60</sup> - نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت 1974، ص 29.

والكلام، والسانكروني والدياكروني، فتح بذلك المجال أمام الدراسات اللغوية والأدبية نحو آفاق جديدة تعتمد البحث في الأثر الأدبي منقطعاً عن تاريخه.

وإذا جاكسون قد أفاد الدرس النقدي من خلال أطروحته الأساسية حول الأدبية، والمهيمنة والوظائف اللغوية والتواصلية، وقيم النظم والتوازي، مقدماً بذلك مسعى جاداً لمقاربة بنية النص اللغوية والدلالية والبلاغية بصورة منهجية علمية، فإن ما قام به الناقد الشكلايني فلاديمير بروب يتصل مباشرة بالتحويلات التي عرفت الدراسات النقدية للرواية في فرنسا، وذلك عبر النقاط المنهجية التي قدمها لدراسة الحكاية، وفق تصور متجانس يمثل استمرارية لأطروحات المعلم الأول سوسير، وللبين الأدبي للمدرسة الشكلاينية التي تتعامل مع الواقعة الأدبية من منظور يوحد شكلها بمضمونها، متحاشياً البحث في المؤثرات الخارجية عن النص، منكباً على كشف مكوناته الداخلية باعتبارها الحقيقة الوحيدة القابلة للمعينة. كما يندرج عمل بروب ضمن إطار إقامة نظام شامل لأدبية الحكاية العجيبة.

لقد كانت المساهمة الأساسية لـ بروب هي وضعه لإطار منهجي عام وشامل لدراسة الحكاية، بناء على جملة من المفاهيم الأساسية التي تجعل من البحث في النص السردي قائماً على مبدأ الوظيفة fonction ومبدأ التحول transformation. ويعد كتاب "مرفولوجيا الحكاية" (Morphologie du conte) الصادر عام 1928، من بين النصوص المؤسسة للدراسات البنيوية للسرد، و"يعد حجر الزاوية في تجارب علم الأدب الجديد في الغرب، وتأثيره لا يزال ممتداً حتى الآن، فقد حاول الكثيرون استلهامه، مثل ليفي شتراوس، ورولان بارت، وتودوروف، وغريماس، وبريموند وغيرهم"<sup>(61)</sup>، كونه يقترح تحليلاً بنيوياً للحكايات العجيبة ونصوص القصص الشفوي، يركز على قوانين أساسية أربعة تتمثل في:

<sup>61</sup> - شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي المعاصر، ص 110.

- 1- إن العناصر القارة والدائمة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، وهذا مهما تغيرت الشخصيات أو الطريقة التي تؤدي بها الوظائف، فالوظائف هي الجزء الأساسي والمحوري للحكاية.
- 2- إن عدد الوظائف المكونة للحكاية العجيبة محددة.
- 3- يخضع تتالي الوظائف دوما لنفس المسار.
- 4- كل الحكايات العجيبة تصنف ضمن نفس النمط فيما يتعلق بينيتها<sup>(62)</sup> أي أن لها نفس البنية.

ويميز بروب في مجال دراسته للحكاية بين الوظيفة والفاعل، أي بين الفعل وفاعله؛ فالوظيفة هي "الفعل الذي تؤديه الشخصية من منظور دلالاته في سيرورة الحكاية"<sup>(63)</sup>، أي القيام بدور فعل عاملي ثابت وقار محمل بقيمة تعيينية تصف محتواه كأن تكون المساعدة، المنع، الإعاقة، الهروب، وهذه الصفة الفعلية تبقى ثابتة في سمتها العامة، رغم ما يطرأ عليها من تغيرات في محتواها؛ فالوظائف عبارة عن وحدات تركيبية ثابتة، مهما تعددت وتنوعت الحكايات، وتشكل عبر تتاليها وتواليها بنية الحكاية<sup>(64)</sup>.

وقد حدد بروب عدد الوظائف بـ 31 وظيفة موزعة على سبعة مجالات تقوم فيها الشخصيات بأداء أدوارها الوظيفية، وهي: مجال الشرير Le Méchant. المانح le Donateur، المعين L'auxiliaire، الأميرة la Princesse، المرسل أو الموفد Le Mandateur، البطل le Héros، البطل المزيف Le Faux Héros<sup>(65)</sup>. والعلاقة القائمة بين الوظائف والشخصيات تتسم بالمرونة وقابلية الانتقال والاستبدال، حيث يمكن لمجال وظيفي واحد أن تتجمع فيه عدة شخصيات، كما يمكن لشخصية واحدة أن تشغل

<sup>62</sup> - Vladimir Propp : Morphologie du conte, éditions du Seuil paris 1970 pages 31-33.

<sup>63</sup> - Vladimir Propp : Morphologie du conte, ed du Seuil paris 1970 pages 31

<sup>64</sup> - A J Greimas et J.courtes : Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage Hachette1993, page150 .

<sup>65</sup> - Vladimir Propp : morphologie du conte, page 96-97.

عددا من المجالات<sup>(66)</sup>. وقد استفاد غريماس A.J.Greimas من هذه الفكرة في صياغة نموذج العامل، حين أقر نفس الطرح فيما يتعلق بعلاقة العوامل والفاعلات، حيث أكد أن العامل، وهو ما يقابل المجال والوظيفة عند بروب، بإمكانه أن يضم عدة فاعلين، كما أن الفاعل الواحد بإمكانه القيام بعدة أدوار عاملية.

كما يشير بروب إلى أن الوظائف يمكن أن تتشكل في صورة أساسية من خلال ثنائيات زوجية (إساءة/تصحيح الوضع، الحاجة/تجاوز الحاجة، منع/انتهاك المنع، صراع/انتصار...). وقد تتلاقى بعد ذلك في مجموعات ثلاثية أو رباعية أو أكثر، بحسب أهمية كل مجال، وتنشأ عنها بالتالي أربعة أنماط قصصية<sup>(67)</sup>.

والحكاية العجيبة لا تتضمن بالضرورة جميع الوظائف، بل يمكن أن تشمل على وظائف دون أخرى أقل أهمية، دون أن يؤثر ذلك في الشكل الأساسي للحكاية، ونظام تنالي الوظائف فيها<sup>(68)</sup>. ويمكننا الوصول إلى تحديد الوظائف والتعرف عليها عبر القيام بعملية تقطيع وتقسيم النص إلى وحدات جزئية، من خلال جمل تمثل المستويات الحديثة المتتالية، والبحث بعد ذلك عن مجموعة العلاقات التي يمكن أن تتيحها مجموعة المجالات وأدوار الشخصيات وأفعالها.

انطلاقاً من الترسمة العامة لسيرورة الحكاية التي تستند إلى مبدأ التحول، حيث تنتقل عبر مرحلة أولى هي الوضع الابتدائي أو الاستهلال، تليها المرحلة الثانية وهي مرحلة حدوث الانتهاك والإساءة، لنصل إلى المرحلة الثالثة وتمثل الوضع النهائي الذي ينتهي بإصلاح الإساءة. ويتم هذا العمل الانتقالي عبر شبكة من العلاقات القارة، وعبر مجموعة من التغييرات modifications التي يمكن من خلالها أن تنتقل عبر الأشكال اللاهائية لممكنات الحكايات العجائبية، عبر التمييز بين أشكالها الأساسية والمنحدرة، وكذلك من خلال عزل العناصر الوظيفية وفصلها عن المسندات الأخرى المكونة للنص

<sup>66</sup> - Vladimir Propp : Morphologie du conte, ed du Seuil paris 1970 pages .99-98.

<sup>67</sup> - عبد الحميد بورايو : منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 ، ص 23 .

<sup>68</sup> - Vladimir Propp : Morphologie du conte, page 174 .

والخطاب الحكائي<sup>(69)</sup>. ويرى عبد الحميد بورايو أن تصنيف بروب يشتمل على ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل تتحدد على النحو الآتي:

- أ- ما قبل: ويعين هذا الزمن الوضعية الافتتاحية أو الاستهلال.
- ب- أثناء: ويحدد هذا الزمن مراحل الاضطراب، التحول والحل.
- ج- ما بعد: ويتصل هذا الزمن بتحديد الوضعية النهائية.<sup>(70)</sup>

ومن خلال الجهد الإجرائي المتمثل في المستويات الإحصائية والتوزيعية والتركيبية، والربط بين المكونات الوظيفية وشبكة الاحتمالات الممكنة وصل بروب إلى صياغة نموذج تجريدي لقواعد دراسة الحكايات الخرافية العجائبية. وهذا النموذج كان مجالاً للاهتمام والتعديل والاستثمار من قبل النقاد البنيويين في فرنسا، بدءاً من ليفي شتراوس في صياغته لبنية الأسطورة، حيث نشر مقاله الأول حول التحليل البنيوي للأسطورة عام 1955 في مجلة الفلكلور الأمريكي<sup>71</sup>، إلى رولان بارت في تحديده لمفهوم الخطاب الأدبي ومكونات الخطاب السردية وتقديمه لمفهوم جديد للدراسة الأدبية أسماها علم الأدب التي طرحها في كتابه "نقد وحقيقة"، وتزفيتان تودوروف الذي طرح تصورات حول مفهوم الشعرية والأدبية، واقترح تحويراً لطريقة بروب في دراسة الحكاية تضمنها كتابه "قواعد الديكامرون".

وغريماس الذي طرح بديلاً لنموذج بروب هو "النموذج العملي" المركب من ست وظائف عاملية أساسية<sup>(72)</sup>. وجوليا كريستيفا و كلود بريموند الذي قدم تصوراً جديداً لعلاقات الشخصيات بالوظائف ضمن تصنيف جديد يقوم على الحلقة السردية والتحويلات المتصلة بمسارات التدهور والتحسين.

<sup>69</sup> - Ibid. pp : 185-194.

<sup>70</sup> - عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص 8.

<sup>71</sup> - نبيلة إبراهيم قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت 1974، ص 22.

<sup>72</sup> - A.J.Greimas : Sémantique structurale PUF, Paris 1966 page 180.

وإذا كنا في هذا المستوى من التحليل قد وصلنا إلى أن تأثيرات اللسانيات والشكلانية قد انعكست بصورة أو بأخرى في كتابات النقاد البنيويين في فرنسا في مجال السرد، فإن جوانب أخرى من حركة النقد الجديد قد كان لها نفس القدر أو ذاك من اعتماد النظرية البنيوية في مجال الدراسة الأدبية، سواء من منظور المقاربة الاجتماعية أو النفسية. وهذا التنوع الذي نصادفه من الاستفادة من المبادئ البنيوية، إنما يؤكد على أن هذه الحركة تجاوزت الأطر التصنيفية الضيقة للمعتقدات الدوغمائية للفلسفات المختلفة، وطرحت نموذجاً متكاملًا ومتعددًا، يرتقي بالطرح البنيوي لأن يقارب النظرية العلمية<sup>(73)</sup>، في ميدان قابلية التطبيق على مختلف التوجهات والمجالات المعرفية البشرية.

فعلى الرغم من الاختلافات المسجلة بين المقاربات اللغوية والاجتماعية والنفسية، إلا أنها تتحد في إطار حركة النقد الجديد حول قاعدة واحدة هي القاعدة العلمية، التي ترفض وجود حقيقة مطلقة سلفًا. لأن الأدب في حقيقته نظام من العلامات، وهو ما يجعل دراسته مركزة بالدرجة الأولى، ليس على العلامات في حد ذاتها، بل على النظام الذي تتشكل في ضوئه تلك العلامات. وهذا ما يفتح الأفق النقدي على الممكنات المتعددة، ويصبح الخطاب النقدي ليس بحثًا عن الحقيقة المطلقة، بل خطاب عن الخطاب، ولغة ثانية شارحة Métalanguage تتعامل مع لغة الكاتب بوصفها لغة موضوع Langue objet، وتستند في ذلك لقيم الموضوعية بعيدًا عن أحكام القيمة الإيديولوجية التي تبني على مبدأ الصحة والخطأ<sup>(74)</sup>.

واعتمادًا على هذا المبدأ عرف النقد النفسي والاجتماعي توجهات جديدة، كانت بمثابة قطيعة منهجية مع الدراسات السابقة عنها ضمن مسارها المعرفي. فشارل مورون أبعد النقد النفسي من أن يكون مجرد تطبيق سريري لنتائج التحليل النفسي على الأدباء، وجعل من غاية النقد هي إضاءة الأعمال الأدبية، وتوسيع وإثراء اتصالنا

<sup>73</sup> - Serge dubrovski. Pourquoi la nouvelle critique ; édition Denoël, Paris 1966, page 99.

<sup>74</sup> - Roland Barthes ; Essais critiques ; éditions du seuil ; paris 1964, pages 254-270.



ومعرفتنا بها. وطرح جاك لا كان مفاهيم جريئة تتعلق ببنية اللاوعي في اللغة الأدبية. في حين قدم جون بيلمان نويل مفهوما جديدا هو لا وعي النص.

وكل هذه الدراسات في النقد النفسي تحاشت السقوط في الربط الميكانيكي بين الأعمال الأدبية ومبدعيها، أو بعدها مجرد إسقاطات لنفسيات الكتاب وملامح شخصياتهم ولاوعيهم. وهكذا تحول النقد المستفيد من المعارف النفسية من البحث في ما هو خارج النص، إلى السعي للكشف عن البنية النفسية في النص.

كما أن النقد الاجتماعي المدرج ضمن مسار حركة النقد الجديد عرف تغييرات حاسمة وضعته في قطيعة منهجية شبه كلية مع الإرث النقدي الاجتماعي سواء في مظهره الديالكتيكي الجدلي الذي تهيمن عليه النظرة الايديولوجية، أو ذلك الذي يأخذ بالانعكاس التلقائي للواقعة الاجتماعية في الواقعة الأدبية. وقد مثلت أعمال لوسيان غولدمان ومفاهيمها الأساسية عن الوعي الممكن، ورؤية العالم، والبنية الدالة تحولا يسعى لمقاربة البنية الاجتماعية في النص الأدبي عبر مسارين متكاملين نسقيا، ومختلفين إجرائيا، هما: الفهم والتفسير، أدت إلى ظهور النقد الاجتماعي الجديد، الذي تمثله البنيوية التكوينية *Structuralisme Génétique*، وسوسولوجيا النص كما قدمها بيار زبما.

وكانت لأفكار ميخائيل باختين عن تعدد الأصوات، والحوارية، وبنية الفكرة في النص حضورها القوي ضمن هذا التوجه. كما أن التأطير الفلسفي للاتجاه الاجتماعي الجديد، الذي قدمه لوي ألتوسير من خلال القراءة الجديدة للفلسفة الماركسية، ساعد في تحرير النقد الاجتماعي من الآلية والإسقاط التلقائي للتاريخ والمجتمع على النصوص الأدبية.

ونحن إذ نشير إلى كل هذا فذلك بهدف توضيح أن حركة النقد الجديد في فرنسا، لا يمثلها توجه نقدي واحدة، بل تتوزعها مجموعة من التيارات المختلفة في شكل المقاربة النقدية للخطاب الأدبي، إلا أنها تتجانس وتتشرك في مقولة منهجية محورية

واحدة، تجعل من الخطاب النقدي الأدبي محكوما بالضرورة بالتعامل مع مكونات النص الداخلية، بهدف البحث عن أنظمة بنياته اللسانية والنفسية والاجتماعية. هذه الأنظمة التي تعمل على أن تكون بمثابة نظام عام للدراسة الأدبية في مسعى "لإقامة "بيوطيقا" جديدة بديلة عن "بيوطيقا" أرسطو، تحدد في سياق المنجزات العلمية واللغوية والأدبية الجديدة، القوانين الداخلية للأدب التي تجعل من الأدب أدبا " (75).

وسنسعى من خلال فصول هذا الباب إلى توضيح مكونات كل توجه من التوجهات النقدية الثلاثة، فيما يتصل بمجال أدبي واحد هو الخطاب الروائي، انسجاما مع إشكالية البحث وجانبها التطبيقي، الذي تميز بحضور التأثير الواضح لتوجهات حركة النقد الجديد في فرنسا على الخطاب النقدي الروائي العربي الجديد.

75 - محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي ط1 القاهرة 1985 . ص 17.

# الفصل الأول

## النقد البنيوي للسرد

## تمهيد

I - كلود ليفي شتراوس (1908-) Claude Levi- Strauss

I.1 - من الأسطورة إلى البنية (النموذج اللساني)

I.2 - النظام الرمزي

I.3 - البنية والنسق

I.4 - من نظام الجملة إلى نظام الوحدة الأسطورية

I.5 - الأسطورة والخطاب

I.6 - الأسطورة والمعنى أو البنية والشكل

II - رولان بارت (1915-1980) Roland Barthes

II.1 - النقد الجديد أو تجاوز النقد التقليدي

II.2 - تعدد الكتابة ووحدة اللغة:

II.3 - مفهوم الكتابة

II.4 - أنواع الكتابة

II.5 - مفهوم البنية أو بنية النص

II.6 - بنية السرد:

II.6.1 - مستوى الوظائف Les fonctions:

II.6.2 - مستوى الأفعال Les actions:

II.6.3 - مستوى السرد La narration:

II.7 - شيفرات السرد والقراءة النصية: س / ز S/Z

III - تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov

شعرية السرد، القصة والخطاب:

III.1 - القصة بوصفها حكاية Le récit comme histoire

## III.2- القصة بوصفها خطاب Le récit comme discours

## III.2.1- مظاهر السرد Les aspects du récit

## III.2.2- صيغ السرد les modes du récit

## III.3- شعرية السرد والنحو السردى:

## III.3.1- المستوى التركيبي:

## III.3.2- السردية أو نحو السرد : narratologie

## IV - جيرار جينيت (1930 - ) Gérard Genette

## IV.1- مستويات السرد: الحكاية والقصة والسرد

## IV.2- السرد والوصف:

## IV.3- القصة والخطاب Récit et discours

## IV.3.1- النظام :Ordre

## IV.3.2- المدى والسعة:

## IV.3.3- السوابق :Analepses

## IV.3.4- الإستباقات والإستشراف Prolepses

## IV.3.5- المدة :Durée

## IV.3.6- التواتر (Fréquence)

## IV.3.7- الصيغة Mode

## IV.3.8- المنظور

## IV.3.9- الصوت السردى (Voix Narrative)

## V - منطلق السرد: كلود بريمون Claude Brémont

## تمهيد

تعمل الأنساق النظرية النقدية القائمة، على تجاذب مكونات البناء النظري للأطروحات الجمالية القادرة على استيعاب مكونات العقل، وتحويلها جمالياً إلى أسس قابلة للمعينة؛ تتحدد من خلالها مجموعة من الأسس النظرية، التي تبرز بوضوح مستويات إدراك فعل الكتابة، وتوقعات القارئ الممكنة. ولعل التعدد والتنوع الذي عرفه مجال النظرية النقدية المعاصرة منذ أربعينيات القرن الماضي، قد ترك الآفاق واسعة ومفتوحة أمام المشتغلين في حقل الدراسات الأدبية، ومنحهم القدرة على مقارنة النصوص من منطلقات عدة.

ولا يخفى على أي باحث مدى القوة التي ظهرت بها النظرية البنيوية في أوروبا، والانتشار الذي أحرزته بوصفها منظومة فكرية فلسفية تؤسس لعالم جديد، تتراجع فيه التأمّلات البعيدة عن الممارسة العينية. كما أن هيمنة العلمية على عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية، أذكى روح الانجذاب لعالم تتراجع فيه هيمنة الأيديولوجيات — ولو سورياً — كما ذهب إلى ذلك الكثير من المنظرين.

ولئن سألنا النقد الأدبي لما بعد اللانسونية<sup>(\*)</sup> لوجدنا أن ممثله ريمون بيكار قد فجر معركة الصراع بين النقد الكلاسيكي وبين النقد الجديد في كتابه "نقد جديد أم دجل جديد" الذي صدر سنة 1963، والذي كان فيه بمثابة المدافع عن المقاييس النقدية القديمة المهمة أساساً ببنية المضمون النفسي والاجتماعي والذوقي المتصل بهما. لقد كان كتابه يحمل هجوماً قاسياً على القراءة التي قدمها رولان بارت لأعمال راسين في

\* - نسبة إل غوستاف لانسون

الكتاب الذي يحمل عنوان "عن راسين" Sur Racine. هذا الموقف من "بيكار" جعل "بارت" يرد بكتابه المشهور "النقد والحقيقة" (Critique et vérité) الصادر عام 1966، والذي يعد بمثابة البيان النقدي، أو الأساس النظري للنقد الفرنسي الجديد<sup>(1)</sup>. غير أن هذه الواقعة النقدية المشهورة التي كانت إيذانا ببداية المسيرة الباهرة للنقد البنيوي الذي صار الموضة السائدة في فرنسا والعالم، تعود بدايتها في أوروبا إلى التحول الذي بدأت تعرفه الدراسات الإنسانية عموماً والأدبية خصوصاً، بعد الاستثمار الجديد للنظرية اللسانية في الميدان النقدي الأدبي.

إن التوجه البنيوي في مجال النقد الفرنسي، كان قد عرف طريقه الجدي الأول على يد الباحث الانثروبولوجي كلود ليفي شتراوس، المتأثر باللساني الشهير رومان جاكسون. ويقر ليفي شتراوس ذلك صراحة في المقدمة التي كتبها لمحاضرات جاكسون المعنونة "محاضرات في الصوت والمعنى"<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت الحركة البنيوية قد انطلقت في أمريكا مع إعلان جاكسون ميلادها سنة 1958، خلال مؤتمر "الأسلوب والنقد" المنعقد بجامعة "انديانا"، حيث أعلن هذا الميلاد مع نوام شومسكي، الذي نطق ببيان "الشعرية وعلم الأسلوب"، وكان جاكسون قبل هذا التاريخ أول من استخدم أو نحت كلمة بنيوية\* في مؤتمر عقد عام 1929<sup>(3)</sup>؛ فإن تطورها كان في فرنسا على يد الباحث الانثروبولوجي كلود ليفي شتراوس الذي يلقب بـ "أبو البنيوية"<sup>(4)</sup>، على حد وصف أديت كروزويل، أو "شيخ البنيوية المعاصرة"<sup>(5)</sup>، كما يدعوه زكريا إبراهيم في كتابه "مشكلة البنية".

<sup>1</sup> - جابر عصفور : نظريات معاصرة، دار المدى، ط1، دمشق 1998، ص 198.

<sup>2</sup> - ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 114.

\* - هي ترجمة لكلمة structuralisme التي استخدمها جاكسون للتعبير عن التوجه الجديد في الدراسات اللسانية والأدبية. يستخدمها اللسانيون والنقاد العرب بالمعنى نفسه.

<sup>3</sup> - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص 121.

<sup>4</sup> - أديت كروزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء ط2، 1986، ص 23.

<sup>5</sup> - زكريا إبراهيم مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، ص 109.

لقد كانت إسهامات ليفي شتراوس أساسية في توجيه الدراسات الاجتماعية والثقافية والأدبية وجهة جديدة، تسعى لأن تكون بديلا علميا للدراسات الانطباعية السابقة. لقد كانت سنة 1955 بداية تحول المنهج النيوي إلى موضة وحركة سياسية واجتماعية، أخذت تستقطب المثقفين من مختلف التوجهات الفلسفية والعقائدية، وبدأت اكتساحها لمجالات الفكر المتعددة، يأخذ طابعا متميزا يقف في وجه كل الأنساق الكلاسيكية للمعرفة، التي تستند إلى البعد التاريخي الذي يؤمن بالامتداد، والعراقة، والقيم التي تفاضل بين المجتمعات والثقافات.

ولقد كان المحضن الأول لهذا التوجه هو المجال الانثربولوجي، الذي جعله ليفي شتراوس "الأب الروحي للنيوية الفرنسية منطلقا لاكتشاف القوانين الشاملة، التي تكمن وراء الظواهر النسقية التي تجاوز الزمان والعرق، ولا تعترف بالمفاهيم التقليدية للتطور، أو تأبه بالفوارق المزعومة، بين متقدم أو متخلف، بين مركز أو هامش. وكانت هذه النسقية هي غاية العلم الجديد"<sup>(6)</sup>.

هذا العلم الذي عرف ذروته وانتشاره في ستينيات القرن العشرين، وامتد في سبعينياته ليعبر المحيط الأطلسي، ويحكم سيطرته واستقطابه للدارسين والنقاد في الولايات المتحدة الأمريكية. حين ترجمت كتب أقطاب النظرية النيوية من مثل: رولان بارت، و تودوروف، وجاك لاكان، وميشال فوكو.

وكانت الأطروحات النيوية في مجال النقد الأدبي بتنوعها، الشعري اللغوي، والاجتماعي، والنفسي، قد تملصت من الأنساق الثابتة للنقد التقليدي، الذي يؤمن بالمضمون ويتابع المصريح به، ويربطه بشكل مباشر بحقائق خارج النص. على اعتبار أن المسار النصي والبيئة التي أنتجته كيان مبني على الاستمرارية والتواصل. ولا يدرك هذا النقد أي مفهوم للقطيعة مع الواقع، حتى ولو كانت تمثله وتستوعبه بشكل من الأشكال.

<sup>6</sup> - جابر عصفور : نظريات معاصرة، دار المدى، ط1، دمشق 1998، ص 210



وفي هذا الصدد يميز روني جيرار (René Girard) بين النقد التقليدي والنقد الجديد، فيرى أن هذا الأخير يهدف إلى البحث عن وحدة الأعمال الأدبية " وفراقتها بمقابل الآخرين، وهو بذلك يقف في وجه التعميم، والوضعية والتاريخ الأدبي، وضد كل تحليل يربط مكونات العمل الأدبي بشيء آخر غيره. لأن هذا النوع الأخير من التحليل يعمل على إلغاء العمل الأدبي أصلاً"<sup>(7)</sup>.

وقد أخذت فكرة البحث عن أفق جديد للدراسات الإنسانية تكتسب تراكما نظريا ومنهجيا، إلى أن أصبحت تملك مجموعة متماسكة من الأدوات التي تمكنها من المواجهة المنسجمة لمختلف القضايا الأدبية والمعرفية.

وإذا كان بحثنا يرتكز في أساسه على تتبع مسار حركة النقد الجديد في فرنسا، فإننا نبدأ توضيح هذا المسار من خلال معرفة أهم المنظرين لهذا التوجه، والمعطيات التي اعتمدت في بناء هذا النسق المنهجي الجديد. وسنحاول من هنا البدء بالحديث عن الجهد الذي قدمه كلود ليفي شتراوس، بشأن خلقه للآليات التي ولفت بين النظرية اللسانية والنظرية الثقافية الانثربولوجية، ثم الأصداء التي كانت لها في مجال النقد الأدبي عموما، ونظرية الرواية بالخصوص.

## I - كلود ليفي شتراوس (1908- ) Claude Levi- Strauss

### 1.1- من الأسطورة إلى البنية (النموذج اللساني)

ينطلق ليفي شتراوس من رؤية تفيد بأن الثقافة هي نظام يسير وفق النظام

<sup>7</sup> - René Girard : Les chemins actuels de la critique, Éditions Plon 10/18 Paris 1968 page 337.

اللساني، والهندسة التي يبني وفقها النظام الثقافي شبيهة بهندسة النظام اللغوي<sup>(8)</sup>. ومن هذا المنحى يصبح ممكنا دراسة الأنساق الثقافية بنفس المسار الذي نحدد به النموذج اللساني. فالعلامات والرموز الثقافية مشحونة بالمعاني والدلالات المختلفة، وخاضعة لجملة من القواعد المضبوطة التي تمكننا من معالجتها.

ولعل هذه الخصوصية، التي انتبه إليها ليفي شتراوس، هي التي جعلته يستعير القواعد اللسانية والصوتية التي صاغها رومان جاكسون، ليجعل منها أرضية لدراساته وملاحظاته ومعايناته الميدانية، وأبحاثه المختلفة في مجال الاثنولوجيا. حيث توصل إلى أن "أنظمة القرابة هي ظواهر شبيهة بالظواهر اللسانية"<sup>(9)</sup>. ووفق هذا التصور تمت صياغة جملة من القواعد والضوابط المنهجية والإجرائية، توجت بإقامة دراسة مشتركة بين شتراوس و جاكسون، تناولت بالدراسة قصيدة "القطط" لـ شارل بودلير.

وتتجه هذه الدراسة نحو تحديد العمل الأدبي على إنه واقعة لسانية لغوية، وواقعة ثقافية في ذات الوقت؛ فالجانب اللساني يتأسس على البعد النظري المنطقي الذي يؤسس للنسق المطلق، والذي لا يمكن التمكن منه من خلال الملاحظة العينية، إنه قيمة مطلقة تحكم مجمل الأفعال والأقوال، وأساليب التنظير والتفكير، وبالتالي فهو بنية ليست ماثلة في الموضوع الذي ندرسه، بل قائمة في مستوى العمليات العقلية.

والارتكاز إلى هذه المقولة كسند تفسيري، يجعلنا نبتعد عن المستوى الوظيفي للظواهر الثقافية الاجتماعية، التي تتخذ بعدا تأويليا نفعيا يأخذ بالانعكاسات والتمظهرات العينية المباشرة. فالباحث لا يركز على وقائعية الظاهرة المتجسدة والملاحظة، بل يعمل على إيجاد الآليات التي تحكم وتسير الظاهرة، هذه الآليات التي تتميز بالثبات والانسجام وفق منظور مؤسس قريبا. ويميز ليفي شتراوس في هذا الصدد، "بين مفهوم العلاقات الاجتماعية وبين البنية الاجتماعية، فالعلاقات الاجتماعية

<sup>8</sup> - Claude Lévi- Strauss : Anthropologie structurale, Éditions Plon, Paris 1958, page 78

<sup>9</sup> - Ibid. page 41.

هي المادة الأولية التي نركز عليها لبناء النماذج المعبرة عن البنية الاجتماعية<sup>(10)</sup>.  
 إن استفادة شتراوس من محاضرات جاكسون حول الصوت والمعنى التي ألقاها في نيويورك عام 1942، - والتي نشرت بعد ثلاثين سنة من إلقائها من على منبر كرسي اللسانيات العامة الذي أنشئ آنذاك في المدرسة الحرة للدراسات المتقدمة بنيويورك- تعد الانعطاف الحاسم في تحول مسار الدراسات الفرنسية لاحقا إلى الدراسات البنيوية، فقد اكتشفت فرنسا جاكسون من خلال المقالة التي كتبها شتراوس معرفا به<sup>(11)</sup>.

لقد اطلع شتراوس على اللسانيات البنيوية وانبهر بإجرائيتها في مجال البحث. ولذلك فهو يصرح في مقالة كتبها سنة 1952 "إننا نريد أن نتعلم من الألسنيين سر نجاحهم. ألا يسعنا نحن أيضا أن نطبق على هذا الحقل المعقد الذي تدور فيه أبحاثنا- القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفلكلور، الفن- تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كل يوم عن فعاليتها؟"<sup>(12)</sup>.

فالبحت اللساني يقترب من العلوم التطبيقية، ويفيد في إعادة تأهيل اللغة وترتيب النصوص، وفق منظورات جديدة تعتمد البنيات اللسانية والمكونات التركيبية للغة. ولقد نقل ليفي شتراوس النموذج اللساني، الذي كان في الأصل مركزا حول النماذج التي تشكلها الكلمات في تركيبها وتواترها وبنائها الصوتية، نقل هذا النموذج إلى البحث في الآلية التي يشتغل بها الفكر الإنساني وهو يستعمل اللغة، فينتقل من الحالة العادية للتوظيف اللغوي إلى المستوى الثقافي.

وقد توصل بذلك إلى أن الأشكال الثقافية لمختلف الشعوب، تحكمها علاقات تشابه عدة، نابعة من قيمة إنسانية واحدة، تتحكم في جوهر وقيمة المجتمعات. ولذلك فما تنتجه الشعوب والمجتمعات لا يتشابه في مظهره، بل في البنية المكونة له. فالأسطورة

<sup>10</sup> - زكريا إبراهيم مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، ص 82.

<sup>11</sup> - جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993، ص 267.

<sup>12</sup> - ليونارد جاكسون : بؤس البنيوية، ترجمة تائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 130.

نظام للتواصل والتعبير، يحمل الدلالات المختلفة والمتعددة، وبنيته مثيلة لبنية اللغة، وتتحدد قيمة التماثل في أن الأسطورة مكونة من مجموعة من الوحدات المحكومة بجملة من الضوابط والقواعد.

كما أن هذه الوحدات مترابطة فيما بينها عبر تقاطعات وتعارضات مؤسسة لطبيعة البنية، لكنها أكثر تعقيدا إذا ما قورنت بأسس اللغة. ومن خلال هذه المعطيات يرى شتراوس بأن التحليل البنيوي للأسطورة بإمكانه أن يشيد نظاما، يستشفه ويستنبطه من الفوضى التي توحى بها مجموعة التعارضات، والتناقضات والاختلافات المظهرية للأسطورة، والممارسات الثقافية المختلفة في المجتمع. فالحركية المجتمعية تنتج منظومة من القيم المتشكلة عبر الرموز والعلامات الثقافية، والحاجات المجتمعية، والأنظمة المتعددة للتواصل بين الأفراد ومع المحيط الطبيعي والبيئي. وهذه الأفعال الثقافية، تنتج لنا الخصوصيات التي تميز المجتمعات عن بعضها مظهريا، لأن الثقافة جزء مركزي في بناء الهوية الاجتماعية.

ويرى شتراوس "أن كل ثقافة يمكن اعتبارها بالدرجة الأولى مجموعة من الأنظمة الرمزية، مثل اللغة وقوانين الارتباط العائلي ونظم القرابة، العلاقات الاقتصادية، العلوم والفنون، والديانة. وكل هذه الأنظمة تهدف إلى التعبير عن مظاهر الواقع المادي والاجتماعي. كما يمكن أن تكشف عن طبيعة الصلة التي تحكم هذه الأنظمة الرمزية فيما بينها"<sup>(13)</sup>. وهذا الطرح الذي نحن بصدده، يجعلنا نقدم النظرية البنيوية للثقافة المستوحاة من الأسطورة على أساس أنها نقلة فكرية، تستند إلى معطيات الانتقال من نظرة للوجود التاريخي، من جانب رؤية النظرية اللسانية حول البعد السانكروني الآبي التزامني والبعد التعاقي الدياكروني التطوري التزميني.

فباعتماد شتراوس على الآنية، ورفضه للمبدأ التاريخي الثقافي، أسس لرؤية تقوم

<sup>13</sup> - Claude Lévi- Strauss : Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss in Sociologie et Anthropologie ed PUF 9eme édition. page XIX.

على إلغاء المفاضلة بين الثقافات، ورفض لكل منهج يبني على مفهوم التطورية والتفوق العرقي. فالنظرية البنيوية الثقافية، وريثة اللسانيات البنيوية، تنظر للثقافة كبناء مستقل، وكل عنصر من مكوناتها، لا يمكن أن يدل إلا في سياقه الخلافي، مع مجموعة المكونات الأخرى. فيتكون النسق الثقافي من خلال العلاقات المكونة والرابطة للأجزاء، والمنتجة لقيم ليست هي محصلة الجمع بين المكونات، بل هي نتيجة لمجموعة العلاقات المتفاعلة، والتي تكون قيمة جديدة مخالفة لمجموع العناصر<sup>(14)</sup>.

## I.2- النظام الرمزي

لقد أسس شتراوس، من خلال مجموع كتاباته، لترعة تعمل على تخلص النظام الرمزي الثقافي من الاستنباطات المبنية على منظورات عينية تبسيطية. فكل واقعة اجتماعية ثقافية تخضع في أساسها لنظام ثابت لا يمكن تغييره بسهولة، وعلى الباحث أن يهتدي إلى البنية التي تتحكم في مجموع العلاقات الطافية والمائلة للعيان. وأن يعطيها البعد الرمزي الكافي، الذي يخلصها من التلقائية ورد الفعل النسبي.

ولعلنا نجد شتراوس، المتأثر بقوة بالنظرية البنيوية اللسانية، قد ساق نماذج متعددة من خلال مؤلفاته ومقالاته، ومنها مقالته المنشورة عام 1955 بعنوان "الدراسة البنيوية للأسطورة"، التي يوضح فيها التماثل بين النظام الرمزي الثقافي والنظام الرمزي اللغوي، على اعتبار أن الغاية الأساسية لكلا النظامين هي التواصل، وأن ما يميزهما هو التكرار والاستمرارية المميزة لكل فعل منظم، يرتقي إلى مستوى القانون أو النظام.

ومن هذا المنطلق ينظر شتراوس إلى العلاقات الاجتماعية في كتابه "البنيات الأساسية للقرابة" (Les structures élémentaires de la Parenté)، الذي ألفه سنة 1949 على أنها شبيهة بالنظام اللغوي، لأنها مبنية على أساس التبادل والحوار والتواصل، الخاضع لضوابط النظام الرمزي للمجموعة البشرية. فالزواج كفعل اجتماعي لا يجب

<sup>14</sup> - جابر عصفور: نظريات معاصرة دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 1998، ص 214.

النظر إليه بوصفه قيمة غايتها التناسل البشري، أو اللقاء البيولوجي المبسط، بل باعتبار أنه نوع من التواصل المنظم، غايته الجمع بين مجموعتين بشريتين تقبلان بقيمة التبادل لغاية المصاهرة.

فالكلام يتم عبر تبادل الكلمات، والزواج هو تبادل النساء وفق مجموعة من الطقوس المحددة لنظام متميز بالاستمرارية والتطور، شأنه في ذلك شأن اللغة. كما أن حظر زواج المحارم ينشأ من قيمة الهبة للآخر، وهي القاعدة التي جعلت الإنسان يتنازل عن جزء من أنانيته للآخر، وينتقل من المستوى الطبيعي إلى المستوى الثقافي<sup>(15)</sup>.

فنشأة النظام الرمزي لدى الإنسان، جعل قيمة التماثل تنشأ بين تبادل النساء كأدلة مثلها مثل الألفاظ اللغوية، إنها تمتلك قيمة الرغبة والتملك الفردي، وفي ذات الوقت هي موضوع لرغبة الآخر، وهي أداة للتواصل والارتباط به. وقيمة هذا البعد الجوهري في طبيعة التحول لدى الإنسان أهله لأن يرتقي إلى مستوى إدراك حقائق تنظيمية، يعبر عنها عبر الوسائط الرمزية، التي جعلت حياته تنتظم وفق سياقات خاضعة لمجموعة القيم التي يعتمدها كأساس لسيروته وضمن بقائه، ومن ثمة الانتقال من مستوى الوجود الطبيعي البدائي إلى مستوى الحضور الثقافي.

والعنصر الأساسي في كل تحول يكمن في الخضوع لنسق مضبوط، هو بنية النظام المتداول. ففكرة تبادل النساء وتحريم الزواج من الأقارب كما رأينا، تحمل بعدا تواصليا من حيث كون الجانب الثقافي هو الموجه للسلوك البشري، والمهيمن على الحس الغريزي الطبيعي. فقيمة الهبة ثقافيا منعت الزواج من الأم والأخت والابنة، وفرضت منحهم للآخرين، وبالتالي التخلص من قيمة التملك الغريزية، التي تنظر لنفس المرأة بوصفها من جهة موضوع رغبة تملكية جنسية، وفي ذات الوقت موضوع رغبة للآخر. فهي بالمعنى المنطقي وسيلة للتواصل، وهي هنا شبيهة باللغة المتداولة بين الأفراد، وهذا التداول ليس في مستوى الكلمات، بل بصفتها شيفرة اتفافية تواضعية.

<sup>15</sup> - C.L.Strauss : Les structures élémentaires de la Parenté. éd Mouton. Paris 1967 p 73.

ويرى شتراوس أن إعطاء مثال المرأة ليس ثابتاً، ولا يجب أن يفهم على أنه حط من شأنها واعتبارها بضاعة متداولة، بل المقصود هنا هو جوهر وبنية النظام المتداول. فبالإمكان إعادة صياغة المعطيات عكسيا ما دام النظام واحداً: "إن كل مجتمع يرى في نسائه قيما كما يرى فيهن أدلة. ويمكن أن يقال إن النساء يتبادلن الرجال، ويكفي لذلك تبديل الدليل (+) بالدليل (-) وبالعكس دون أن تتخرب بنية النظام من جراء ذلك" (16).

فالتحليل يتناول التعبير عن الظاهرة بوصفها بنية عقلية ماثلة في المستوى المنطقي، والواقعة الإنسانية السابقة، يتم إدراجها ضمن نسق علائقي، يجعلها تتخذ أبعاداً أكثر تركيباً وتشابكاً وتعقيداً مما توحى به في ظاهرها، وهو ما يمكن تسميته بالنسق الناظم للبنية.

### I.3- البنية والنسق

والبنية بهذا المعنى ليست التمثل الأمبريقي للعلاقات الاجتماعية، بل تتمثل في النموذج الذي يتجسد من خلال الممارسة الاجتماعية، وهذا النموذج محكوم بتربط عناصره المكونة والمنسجمة، بحيث يؤدي تغيير أي عنصر إلى تغيير في طبيعة العناصر الأخرى. ويتناول شتراوس التمييز بين السياقين، في الفصل الخامس عشر والذي خصصه للحديث عن مفهوم البنية في الدرس الاثنولوجي، يقرر بأن المبدأ الأساسي لمفهوم البنية الاجتماعية، لا يرتبط بالوقائع المادية بل بالنماذج التي تتم صياغتها وفقها، وحينها تغدو العلاقات الاجتماعية بمثابة المادة الأولية. كما أن البنية الاجتماعية لا يمكن لها التحقق إلا إذا كانت تستجيب لأربعة شروط :

- أن تكون نظاماً متماسكاً من العناصر التي يؤثر فيها تغيير أي عنصر.

<sup>16</sup> - كلود ليفي شتراوس: من قريب ومن بعيد، ترجمة مازن حمدان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 دمشق

- أن يكون كل نموذج مكونا لتحويلات من نفس النسق.
- أن يكون تصميم النموذج معبرا عن الوقائع والتحويلات الواقعية.
- أن تكون ملاحظة الوقائع ممكنة وصياغة المناهج قادرة على إقامة النماذج<sup>(17)</sup>.

و حين يتحدث شتراوس في الفصل الرابع من كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية، عن العلاقة بين اللسانيات والأنثروبولوجيا، فإنه يتوجه بالتحليل نحو الأسس التي تتحكم في المسار الذي نتوجه من خلاله لدراسة النصوص الثقافية والأدبية، فيقرر أن النصوص المتعددة مهما كانت أشكالها، يجب أن نبحت فيها عن النسق المنظم للخطاب.

فالنص الأدبي نظام مغلق لسانيا ودلاليا، ويتشكل من مجموعة من الوحدات المحددة والدالة، التي تجعله بمثابة علامة. والقراءة البنيوية تعمل على ضبط الوحدات المكونة للمضمون فيه، ثم تصنيفها ضمن مستويات ومراتب متجانسة، وتعيين المستويات الدلالية والصوتية والتركيبية المكونة للخطاب السردى، ثم تنظيم هذه الوحدات المكونة وفق نظام محدد<sup>(18)</sup>. فالنص من هذا المنظور لم يعد مجرد سلسلة من الوحدات المضمونية، أو متتالية من الكلمات، بل هو تظهر خطابي لمجموعة من الأنظمة العلامية، المتناسقة ضمن البنية اللسانية والبنية الثقافية.

وهذه الوجهة المفهومية التي يتبناها شتراوس، تجد جذورها في أطروحات سوسير الذي غير المفاهيم الإجرائية السابقة في دراسة اللغة، حين بين أن موضوع علم اللغة هو نظام العلامات وآلية اشتغالها بناء على السلسلة الصوتية للدال وانعكاساتها الذهنية و المفهومية التي تحدد المدلول، ومعنى اللفظة لا يتحدد بعلاقتها مع الموضوع الذي تحيل إليه، بل بعلاقتها مع بقية ألفاظ اللغة، وهو ما يؤدي لأن تكون الدلالة ناتجة من العلاقة الخلافية القائمة بين الألفاظ.

<sup>17</sup> - Claude Lévi- Strauss : Anthropologie structurale. La notion de structure en ethnologie. ,page 306.

<sup>18</sup> - Claude Lévi- Strauss : Anthropologie structurale, éd Plon, Paris 1958, page 83.



و يشكل هذا النظام بنية قائمة بذاتها، ومنه نصل إلى أن المقاربة البنيوية للنص تستند إلى القراءة الداخلية والمحايثة للنص، وتلغي كل مرجعية خارجية عنه؛ فالدراسة البنيوية ترى بأن النص يحمل ماضيه وحاضره في آن واحد بداخله، ولذا فبالإمكان الاستغناء عن السياق التكويني الذي تخلق فيه النص.

وقد اعتمد شتراوس مبدأ الفصل بين الزمن في مظهره التاريخي واللاتاريخي أي الترمي والتزامني، وهذا بطبيعة الحال بالاستناد إلى التمييز الذي أقامه دي سوسير بين خاصية اللغة والكلام. فيرى بأن الطابع التاريخي للغة والطابع اللاتاريخي للكلام يتوافقان في مستوى النص الأسطوري ويتمثلان مكوناته.

#### **I.4- من نظام الجملة إلى نظام الوحدة الأسطورية**

لقد تناول شتراوس في الفصل الذي وضع له عنوان "بنية الأساطير" (La structure des mythes) من كتابه الانثروبولوجيا البنيوية، دراسة أسطورة أوديب، وخلص فيها إلى مقولة أساسية هي أن "الأسطورة لغة"، وككل كائن لساني فإن الأسطورة تتضمن وحدات تكوينية، وهذه الوحدات ليست مضمنة لا في الفونيمات أو المورفيمات، بل تمتلك وجودا مستقلا وخصوصا بها، ينتظم في مستوى الجملة تسمى **الوحدات الأسطورية الأساسية** Mythèmes.

وعند مقارنة النص الأسطوري نعلم في البداية إلى تحديد المقاطع أو الوحدات الأسطورية وفق تسلسلها الزمني، وإعادة تشكيل النص والوحدات الأسطورية وفق حزم معنوية متجانسة ومتشابهة ومتكاملة، مما يعني تجاوز التنظيم التسلسلي التابعي للوحدات كما يعرضها النص، والانتقال إلى ترتيب جديد ينمط "الميثيمات" إلى مستوى سطحي يرصد الزمن التاريخي للأحداث، وآخر عميق يتابع الوقائع وتفاعلها الآني<sup>(19)</sup>.

<sup>19</sup> - Claude Lévi-Strauss : Anthropologie structurale la structure des mythes, page230.

ويذهب شتراوس إلى أن انعكاس التصور السابق في المستوى الإجرائي يتم عبر إدراك الأسطورة كمجموع كلي متناسق، لا تتحكم فيه الأحداث المنفصلة، بل حزمة أو مجموعة من الأحداث المتشاكلة. فمعنى النص الأسطوري يجب استنباطه من خلال المزاوجة بين محور التركيب والاستبدال في ذات الوقت. وعلينا بالتالي "قراءة الأسطورة وكأننا بهذا القدر أو ذاك نقرأ نص أوركسترا، فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية بعد صفحة. وعلينا ألا نقرأ من اليسار إلى اليمين بل نقرأ عموديا في الوقت ذاته" (20).

بالإضافة إلى ذلك فإن التصور الذي يسوقه ليفي شتراوس، بخصوص التشابه بين بنية الأسطورة وبنية اللغة، إنما يتجسد في المستوى الرمزي الذي يجعل من الأسطورة مشحونة بمستويات تأويل دلالية ثقافية، ترتقي إلى ما فوق المظهر السطحي، شأنها شأن اللغة التي ينتقل فيها المستوى التواصلية إلى حدود الرمز الدال على الوقائع، أو الإشارة إلى مسميات مكثفة الدلالة. "والرمز في الأسطورة، هو الذي يؤسس وجودها عامة ونسيجها خاصة، فالأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة. وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام" (21).

إن قراءة نص الأسطورة - كما أشرنا سابقا - لا ينبغي أن يتم وفق تتابعية تسلسلية، تماما مثلما نقرأ كتابا سطرًا بعد سطر، وصفحة بعد صفحة. لأن لها بنيتها الخاصة، ونظامها المميز الذي يحتم علينا إدراك الأسطورة كبنية كلية شبيهة ببنية اللغة، تتشاكل وحداتها الأسطورية الأساسية أو "الميثيمات" لتشكيل المعنى، الذي يعد جوهر العملية القرائية للأسطورة.

فبالأسطورة والمعنى مكونان مترابطان ترابطا شبيها بعلاقة اللغة والمعنى. ويورد شتراوس في هذا السياق تبنيه لما قدمته أسس النظرية اللسانية، علي يد كل من دي

20 - كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1 اللاذقية 1985، ص 41.

21 - سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983 ص 106.

سوسير وجاكسون، يقول: "لقد كان فردينان دو سوسير هو الذي أوضح أن اللغة تتكون من عناصر لا تنفصم عراها، هي الصوت من جهة أولى والمعنى من جهة ثانية. ثم قام صديقي رومان جاكسون منذ عهد قريب بنشر كتاب سماه "الصوت والمعنى" وهما وجهها اللغة اللذان لا ينفصلان. لديك الصوت، وللصوت معنى، ولا يمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه.

في الموسيقى يطغى عنصر الصوت، أما في الأسطورة فيطغى عنصر المعنى" (22). ويقوم عنصر المقارنة الذي يقدمه شتراوس هنا، على أساس من توسيع المشابهة المرتبطة بآليات البحث المتخصص. فمن جهة البحث الكمي يؤسس الباحث لما يمكن اعتباره جزءا من آلية المقارنة بين خصوصية الأسطورة وخصوصية اللغة، من حيث كونهما يعبران ويحملان جملة من الأنظمة الرمزية الدالة لدى مجموعة اجتماعية، أو شعب من الشعوب.

## I.5- الأسطورة والخطاب

وفي هذا الصدد يقرر شتراوس أن المنظومة الأسطورية لشعب من الشعوب هي بمثابة بنية خطافية، أو باختصار هي خطاب متداول. وعلى الباحث ألا تكون دراسته انتقائية لبعض الأساطير دون غيرها، فالنظام الأسطوري شبيه بالنظام اللغوي، ولا يمكن من حيث المبدأ لباحث في اللسانيات أن يضع قواعد لغة ما دون أن يرصد مجموع كلمات اللغة المدروسة، أو على الأقل جانبا أساسيا من بنية التبادل فيها والتراكيب، والجملة والتعابير والصيغ الأسلوبية الممكنة (23).

وقيمة التشابه المتوصل إليها، تؤكد أهمية الدراسة البنيوية المعتمدة أساسا على البحث التركيبي للمكونات الثقافية للمجتمع. هذه المكونات التي لا يمكن التوصل إليها

22 - كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1 اللاذقية 1985، ص 43.

23 - Claude Lévi-Strauss :Le cru et le cuit,éditions Plon,Paris 1964 ,page 14.

عبر البحث الاستقرائي التاريخي الذي لا يمكنه أن يصنف الظواهر بوضوح وتمام. إن الدراسة البنيوية تأخذ في الحسبان الخصائص المشتركة الحاضرة في البنية الثقافية للمجتمع، هذه البنية التي يمكن أن تتخذ جملة من التظاهرات الواعية وغير الواعية في فكر وسلوك المجتمعات المتعاصرة، سواء أكانت هذه المجتمعات كتابية أم شفوية. غير أن كل هذا المنتوج الذي نعتقده بعيدا عن إدراك العقل والمنطق، والذي ندعوه أسطورة، هو في حقيقة الأمر محكوم بضوابط وقوانين وقواعد تكوين للرموز والعلامات الخاصة بأنماط الفكر البشري، الذي يبقى متشابها دائما في قلقه وانشغاله بشأن الحياة والوجود، وبالأستئلة الكبرى التي تشكل انشغالا أبديا أزليا، وهاجسا متواترا للكائن البشري.

### 6.I - الأسطورة والمعنى أو البنية والشكل

ومن هنا فإن الأسطورة تمثل قسما من الفكر الموضوعي للإنسان، والوعي بتداول وإنتاج النص الأسطوري وبناء المعنى فيه، لا يشترط الوعي بقواعده أثناء تداوله وإنتاجه. وهذه الخاصية ماثلة في التداول اللغوي فالتكلم لا يراجع بوعي المستويات التركيبية والصوتية للجمل التي يتلفظ بها، لأنها تشكلت كقدرة ذاتية لديه، ولو فعل العكس لانقطع حبل الأفكار لديه وهو يتأمل ويدقق في إعراب الكلمات والجمل<sup>(24)</sup>. ومن هذا المنطلق يتعين على الدارسين والباحثين، تتبع الخصوصية البنائية للمنظومة الثقافية، المعبر عنها من خلال المكونات المتعددة لثقافة المجتمع، والتي تشكل الأسطورة قسما مهما منها. وتشكل مكونا للرسالة التي تستند لشفيرة الثقافة السائدة، وهذا الأمر يبقى ثابتا مهما تعددت الأساطير، " فأسطورة ما تظل تحمل الحقيقة لها، وألوان جديدة من الأسطورة لن تكون سوى مظاهر للرسالة نفسها"<sup>(25)</sup>.

<sup>24</sup> - ibid. page 19.

<sup>25</sup> - روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص 86.

ويرصد ليفي شتراوس من جهة أخرى الخصائص البنائية للأسطورة من خلال مقارنتها بالموسيقى؛ فيقر بأن الأسطورة والعمل الموسيقي لغتان يعبر كل واحد منهما بطريقته الخاصة، لكنهما يشتركان في الاعتماد بصورة واضحة على عنصر الزمن. غير أن علاقتهما بالزمن تتخذ بعدا محددًا، فهما تجمعان الدياكروني بالسانكروني، في سياق يجعل الإمساك بالزمن الواقعي ممكنا، ويتحكم فيه من خلال جعله يمتاز بالديمومة الآنية. ويعود ذلك إلى طبيعة البنية الخاصة لكل من الأسطورة والعمل الموسيقي. إنهما بمثابة آلة لإلغاء الزمن، فالموسيقى تتعامل مع الزمن الفيزيولوجي الخاص بالمستمع، وعبر هذا الزمن تتراكم الأصوات والإيقاعات لتستقل بزمنها الداخلي المحكوم بآلية اشتغالها، مما يؤدي إلى إنتاج كل متكامل منسجم ومتناغم، يخضع لسانكرونية داخلية مغلقة على ذاتها. ومن خلال الاستماع للمقطوعة الموسيقية نحس ونلاحظ بأنها أمسكت بزمن الأداء والتنسيق بشكل دائم مهما تعددت حالات الاستماع.

كما أن علاقة الموسيقى بالزمن تكون وفق مستويين؛ الأول تاريخي طبيعي فيزيولوجي، تتحدد معالمه وفق مقاييس مادية فيزيولوجية؛ أما المستوى الثاني فمحكوم بالإيقاعات المحسوبة وفق تباعد زمني خاص، يرتبط بالخصوصية الثقافية. فالسلم الموسيقي للنوتات والمقاطع يتلون بتلوينات مختلفة تتناغم مع أذواق و ميول الجمهور، الذي يعيد صياغتها من جديد ليكمل المتعة الجمالية. فالمتلقي للنص الأسطوري، أو المستمع للمقطع الموسيقي يتحول إلى منحز لفعل تفكيك الرموز والدلالات، ومن ثم مستوعب ومنتج في آن للحالات الواعية واللاواعية للواقعة الفنية<sup>(26)</sup>.

إن هذه المقاربة التي تسعى لأن تكون ثابتة في نتائجها من خلال تعدد مجالات الممارسة والتطبيق، تعد من الأسس التي تعمل على بلورة منظور منهجي، يسعى لتأسيس مسار عملي يأخذ العلوم الإنسانية والتطبيقات الثقافية الانثربولوجية، باتجاه المنظور النسقي الذي يؤسس لنظرية المعنى. هذا المعنى الذي تنتجه علاقة الدوال

<sup>26</sup> - Claude Lévi-Strauss : Le cru et le cuit, éditions Plon, Paris 1964, page 26.

بالمدلولات، فتشكل منه دالولا أو دلالة نابعة من مسعى أساسي في فكر شتراوس وهو صياغة مفاهيم جديدة لتفسير العالم، انطلاقا من التقابل البنيوي للأسطورة بوصفها تمثل حدود الفكر الميتافيزيقي، الذي يعد انعكاسا لبنية ثقافية مجتمعية، وبين مكونات النسق الذي تخضع له آلية التركيب السردية والجمالي للنص العجائبي.

فاستقلالية النص الأسطوري أمر خاضع لضوابط التلاؤم والانسجام القائم بين عناصره، التي وإن كانت في حقيقتها تمثل صورة عاكسة لنصوص أخرى فهي قادرة على خلق النسيج التركيبي والدلالي الخاص بها. وهو ما يقودنا للحكم بأن تفسير الأسطورة من داخلها، يعني ببساطة أن نسمح للنظام الرمزي الكامن فيها بتوجيهها الوجهة المنطقية للتأويل. "فالمعنى في كل حالة يتحدد بالمكان الذي تحتله الرموز في شبكة العلاقات التي تتضمنها الأسطورة بالذات"<sup>(27)</sup>. ويكون الوصول إلى تشكيل المعنى انطلاقا من مستوى يستند إلى تنظيم المعطى الرمزي وفق منظومات متجانسة تعيد تشكيل وتوضيح المسار المنطقي للدلالة.

لقد كانت الخلاصات والنتائج التي وصل إليها ليفي شتراوس بمثابة فتح باهر في مجال الدراسات الإنسانية والأدبية بالخصوص، في أوروبا وفي فرنسا بشكل خاص. لأن الامتدادات المنهجية والتطبيقية في مجال الدراسات الأدبية، والقصة على وجه الخصوص، عكست ملامح توجهات شتراوس بشكل متباين لكنه واضح وجلي في أعمال بارت (1966)، وتودوروف (قواعد الديكامرون 1969)، وجينيت، ومدرسة باريس السيميائية ورائدها غريماس (علم الدلالة البنيوي 1966)، وفي أعمال كريستيفا، وجماعة مجلة "تل كل Tel Quel"، وعلى رأسهم فيليب سولرز، وكذلك في دراسات كلود بريموند، خاصة في كتابه "منطق السرد" (1973).

27 - جون ستروك : البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، فيفري 1996 ص 20.

**II. - رولان بارت (1915-1980) (Roland Barthes)****II.1- النقد الجديد أو تجاوز النقد التقليدي**

إذا كان **كلود ليفي شتراوس** قد مهد الطريق للبنيوية الفرنسية لكونه القطب الثاني، أو لنقل المرتكز الذي قرب مفاهيم المعلم الأول **فردناند دوسوسير**، فإن ذلك ينطلق من كون البنيوية اللسانية كانت الرافد الأول للبنيوية الانثربولوجية، التي وصلت النظرية النقدية فيما بعد بالآثار والانجازات التي تمثلها المدرسة الشكلانية؛ فالنظرية الشكلانية الروسية تمثل الإرث الكبير والنوعي، الذي غذى الأطروحات النقدية اللاحقة في فرنسا، ومن بعدها بقية الأقطار الأوروبية.

ولا يمكن طرح المسار النظري للنقد البنيوي دون الإشارة إلى الأفكار الجريئة التي قدمها الناقد البنيوي **رولان بارت** الذي يعد من أبرز أقطاب النقد الجديد في فرنسا. وهذا من خلال الأفكار التي قدمها في مسار المفاهيم المتعلقة بالكتابة، والنقد الأدبي، والعلاقات الوطيدة بين المسارات المختلفة للوجود الأدبي والتواصل، والجماليات اللغوية وإنتاجية النص الأدبي من زوايا جديدة، تبحث في آفاق الممكنات الأدبية، ومستندة إلى أولية اللغة والبنيات النصية. فكانت بذلك تسعى لعمل على نقد النقد التقليدي، وي طرح بدائل موضوعية لحقيقة اللغة ومنطلقاتها النفسية وانسجام بنيات الأجناس الأدبية. فيتم بذلك إعطاء تحديد لمفاهيم الجمال واللذة الجمالية والوضوح، بهدف صياغة ضوابط وأسس لما يمكن تسميته بعلم الأدب.

وهذا المنظور لا ينفي البحث عن قواعد البناء المعنوي والدلالي، بل يعمل على صياغة المفاهيم التي تحدد التعدد في الكتابة والقراءة. فالدلالة كامنة في كل عنصر من عناصر الأثر الأدبي، ولا يمكن إغفال أي جزئية منه، وثراء وغنى النصوص الإبداعية كامن في مدى قدرتها على صياغة الاختلاف الذي يتأسس حول المنظومة الرمزية المكونة لها، ومدى استيعابها لنصوص أخرى تتقاطع معها، سواء في مستوى المبنى أو

المعنى. كما أن القراءة تكون من هذا المنطلق مرتبطة بممكنات التأويل والدلالة والرمز ومتصلة بدورها بالمنظومة الثقافية التي أنتجتها.

وإذا حاولنا الاقتراب من النظرية البيوية بحسب تصورات رولان بارت فإننا نجد أنفسنا في مواجهة مسار متعدد ومتحرك. لا يثبت على موقف واحد بل يلاحق فكرة مركزية، تقول بضرورة البحث في جوهر الكتابة والإبداع والتواصل، ومكوناتها المختلفة. لقد انطلق بارت في كتاباته الأولى ناقدا متأثرا بالترعة السوسولوجية وانتهى سيميائيا ثقافيا، بعدما كان قد حدد المحاور البيوية للمقاربة النقدية الأدبية. إن مجمل كتابات بارت(\*) بدأت متأثرة بالمنظور الذي تفرزه الحركية الاجتماعية وتفاعل المثقف معها، وهو ما نجده في الكتابات الأولى حتى سنة 1966.

لقد بدأ بارت كتاباته ملتزما، يحمل ملامح قارئ محلل، انتقل من الالتزام إلى الماركسية إلى البيوية فالسيميولوجيا. وتبدو ملامح ذلك في كتابه الدرجة الصفر للكتابة (Le degré zéro de l'écriture) حيث يعبر عن تكوين ملتزم متأثر بـ **ألبير كامي** وجون بول سارتر، هذا الأخير الذي درسه بارت كثيرا ودافع عنه باستمرار.

أما المرحلة الأخيرة فقد تحرر من سلطة الوصاية الاجتماعية، وغدا ناقدا يميل إلى التزعة الاستقلالية الفردية، فانتهى متحررا من أي التزام سواء في تصوراته أو في كتاباته. ووصل إلى الكتابة الأقل التزاما والأكثر ذاتية، هي كتابة اللذة والمتعة. لقد وجد بارت استقراره في النص أو متعة الكتابة، واستمرت دراسة اللغة وعلاماتها في تغذية نقده المتعلق بالكتابة، بل أصبحت الكتابة ونشاطها وسيلة للتعبير وغاية الوجود في ذات الوقت.

(\*) - أصدر بارت قبل وفاته في 25 فيفري 1980 عددا من الكتب، أهمها: الدرجة الصفر للكتابة 1953، ميشليه بقلمه 1954، أسطوريات 1957، عن راسين 1963، مقالات نقدية 1964، عناصر السيميولوجيا 1965، نقد وحقيقة 1966، نظام الموضة 1967، س/ ز سارازين 1970، إمبراطورية العلامات 1970، صاد فوريه لايولا 1971، مقالات نقدية جديدة 1972، متعة النص 1973، رولان بارت بقلم رولان بارت 1975، مقاطع من خطاب عاشق 1977، الدرس 1978، سولرز كاتبا 1978، الغرفة المنيرة 1980.



ويرى بعض النقاد أن كتابات بارت يمكن تصنيفها لتمتد على ثلاث مراحل متميزة، يمكن أن ندعوها ثلاثة أشكال من الكتابة أو ثلاث لغات:

أ- المرحلة الأولى تناسب مفهوم اللغة التي نجدها في المجالات العامة المتنوعة، مثل التاريخ، المجتمع البرجوازي، السيميولوجيا.

ب- المرحلة الثانية المتميزة بالعملية، جاءت بعد كتابه "أسطوريات"، ويمكن أن ندعوها كتابة "نظام الموضة"، أو القصيدة العلمية، فبارت سعى من خلال تنظيم الأنظمة الدالة إلى إقامة نموذج للسرد، في مقاله التحليل البنيوي للسرد.

ج- أخيرا النص، لغة المرحلة الثالثة، وهي مكونة من مجموعة من العناصر: الدال، المتعة، الكتابة، الدلالة القرائية، وهي مرحلة عشق الكتابة<sup>(28)</sup>.

إن تعدد وتنوع وثراء وغنى الكتابة ومجالاتها عند رولان بارت، تجعل من الصعوبة بمكان متابعة كل خصوصياتها، ومميزاتها، وتتبع تلويناتها. فهذا عمل يتطلب مشروعاً بحثياً متخصصاً يتطلب التدقيق المعرفي في مكونات الكتابة البارتية. ومن هذا المنطلق علينا أن نبحث في الجوانب التي ميزت مساره النقدي بما يستجيب لأسئلة البحث الذي نحن يصدده. حيث لا يمكننا الإحاطة بكل الأطروحات النظرية والمفاهيم التي اقترحها في مساره النقدي الكبير، دون الابتعاد عن جوهر مساءلتنا لمفهوم النقد الجديد عنده. ويصعب بعد ذلك الإمساك بخط محوري واحد نظراً لغزارة الإنتاج النقدي، ولتشعبه وتوزعه ضمن منظورات مختلفة.

ولتخطي هذا العقبة سنسعى لتحديد محاور نراها أساسية في المنهج النقدي لـرولان بارت، وفي ذات الوقت كانت لها انعكاسات مباشرة في المجال التطبيقي للنقد الجديد. ويمكن تحديد هذه المحاور فيما يلي:

<sup>28</sup> -Hayssam al bitar ; d'une théorie de l'écriture et de la lecture dans l'oeuvre de R.Barthes université Lyon, 1993, page 78.

## II.2 – تعدد الكتابة ووحدة اللغة:

من المفيد الإشارة إلى أن معركة الصراع مع النقد الكلاسيكي ومنطقه في مقاربة النصوص الإبداعية، كانت قد تفجرت مع رولان بارت الذي حمل لواء النقد الجديد، والرؤية الجديدة في التعامل مع الإبداع والكتابة الأدبية. ولنقل القطيعة النقدية مع "موروثات الخطابات البلاغية والسياسية والفلسفية الفضفاضة... وإعادة النظر فيما أنجز" (29)؛ وبالتالي فإن بداية المسار في بحثنا المتصل بأثر النقد الجديد في النقد الروائي العربي، ستكون بمحاولة الكشف عن ملامح التميز والتفرد والخصوصية في أطروحات بارت الذي أسس لبيان النقد الجديد في فرنسا.

هذا البيان الذي أعلنه بارت في صيغة مقالات ضمنها كتابه *نقد وحقيقة* (Critique et vérité) الصادر عام 1966، والتي تضمنت ردودا على كتاب ريمون بيكار الذي يحمل عنوان "نقد جديد أم دجل جديد" (Nouvelle critique ou nouvelle imposture) الصادر سنة 1956، وكذلك على الحملة التي شنت آنذاك ضد كتاب "عن راسين" من طرف بعض الكتاب في الصحافة الفرنسية (\*).

وقد تضمن كتاب "نقد وحقيقة"، مناقشة لأهم المبادئ التي تتصل بالنقد الجديد، خاصة فيما يتعلق باللغة، والكتابة، والقيم النقدية، الوضوح والغموض في الكتابة والنقد، علم الأدب، والمفاهيم الأساسية لحقيقة الذوق والإبداع. كما طرحت إشكالية القراءة بين منظورين مختلفين هما القراءة الأحادية والقراءة المتعددة، والتمييز بين

29 - محمد برادة : مقدمة ترجمة الدرجة الصفر للكتابة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، الرباط 1985، ص 17.  
 (\*) - يورد بارت في كتابه نقد وحقيقة مجموعة من التهجيمات القاسية على شخصه وعلى كتابه (عن راسين) الذي أثار الزوبعة العنيفة ومن هذه التصريحات والتعليقات مقالته ريمون بيكار في وصف بارت وكتابه: (دجل، المخاطر الأحمق، التحذلق، الاستقراء الضال، احتيال ثقافي، كتاب يثير التمرد، جدول من الاستدلال المغلوط، احتيال ثقافي، نظرية شاذة، سطور مفزعة، تأكيدات مجنونة، نتائج قسرية، غير متماسكة، وعبثية، حماقة، عبث وغرابة. كما أورد بارت عناوين حاقدة وعنيفة لبعض المقالات التي نشرت في الصحف ومنها: الحكم بالإعدام، تنفيس قرية كرهية، بيرل هاربور النقد الجديد، بارت إلى عمود التشهير، لقد لوي عنق النقد الجديد، وضرب رأس بعض الدجالين فانفصل انفصالا تاما، ومن بين هؤلاء رولان بارت الذي أعليتموه سدة الرئاسة.

القارئ والناقد؛ فالقارئ قد يكون هدفه هو البحث عن معنى النص، و بالتالي لا يعدو عمله إلا أن يكون تكرارا للنص؛ في حين أن الناقد لا يبحث عن حل للغز المعنى في النص، أي إنه لا يجهد نفسه للبحث عن المعنى المركزي للنص أو عن قصيدة المؤلف. ومن هنا أصبحت مهمة الناقد ليس الكشف عن معنى وتفسير أحادي للنص، بل إظهار مدى تعدديته في إطار المحتمل النقدي<sup>(30)</sup>. ويذهب صاحباً كتاب "النظرية الأدبية الحديثة" إلى أن هذا الموقف تجاه الناقد وعلاقته بالنص، والمبني أساساً على تجاوز مقاصد الكاتب بما يعني التخلص من وجود معنى مركزي للنص، يشكل تجاوزاً راديكالياً لأطروحات كتاب "النقد الجديد" في طبعته الأجلو-سكسونية الذين اهتموا بفكرة توحيد معنى النص خارج قصيدة المؤلف<sup>(31)</sup>.

ولئن كان الإعلان عن مبادئ المقاربة الجديدة للنص الأدبي قد تم من خلال كتاب "نقد وحقيقة"، فإن الممارسة النقدية الجديدة قد انطلقت قبل ذلك بوقت طويل. ويشير بارت إلى ذلك في مقدمة كتابه حين يقول: "لم يبدأ ما نسميه النقد الجديد تاريخه اليوم، فمنذ الاستقلال باشر بعض النقاد المحتكين بالفلسفات الجديدة إعادة النظر في أدبنا الكلاسيكي. وهؤلاء النقاد إذ هم يختلفون جداً عن سابقهم، يستقلون أيضاً عن الدراسات الأحادية والمتنوعة التي غطت مجموع كتابنا من مونتيني إلى بروست.. ولما صار الحال كذلك، فقد قام قائم على حين غفلة، فقذف هذه الحركة بالدجل، وأنشأ ضد مؤلفاتها محالب المنع.." <sup>(32)</sup>.

إن بارت محق في رؤيته لأن البدايات الأولى للانقلاب على أطروحات النقد القديم بدأت مع شتراوس، وغولدمان، وشارل مورون الذي يشير إليه بارت في مقدمة كتابه "عن راسين"، حين يقول: "لقد كانت هناك دراسة نفسية متميزة سابقة،

<sup>30</sup> - رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب سوريا 1994، ص 98.

<sup>31</sup> - آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1992، ص 169.

<sup>32</sup> - رولان بارت: نقد وحقيقة، ص 30.

لمسرحيات راسين كتبها شارل مورون الذي أنا مدين له<sup>(33)</sup>. وبارت نفسه أصدر كتابه الأول "الدرجة الصفر للكتابة" عام 1953، وهو الكتاب الذي يعد بداية فعلية للتحول في مفهوم الكتابة الأدبية، ومقوماتها، وأنواع الكتابة، الكتابة البيضاء، الصمت، كتابة الدرجة الصفر، اللغة الأدبية وحقيقتها، الأسلوب وحرية الكاتب، الكتابة وعلاقتها مع النسق الاجتماعي والسياسي. وهذا الكتاب الذي شق من خلاله بارت أفقا جديدا في التفكير الجمالي والأدبي، استمر مثيرا للجدل والاختلاف إلى يومنا هذا، وكانت كل كتاباته اللاحقة بصورة أو بأخرى، تنوعا لا يناقض جوهر الدرجة الصفر للكتابة.

فالجوهر الذي قدمه بارت في هذا الكتاب هو الكتابة والاختيار، ففي الحرية يكمن التعدد والاختيار سواء بالنسبة للكاتب أو القارئ، والكتابة تجديد وتنوع داخل الذاكرة الأدبية الكبرى، فمن هنا تفتح الآفاق أمام خصوصية الكتابة والقراءة والتأويل، ومن هنا تتنوع إمكانات اللغة والأسلوب والدلالة، وتراجع الهيمنة الطاغية للمؤلف وللتنميط النقدي الأحادي. و"باعتبار الكتابة حرية، فإنها ليست سوى لحظة، لكن هذه اللحظة هي من بين أوضح لحظات التاريخ ما دام التاريخ هو دائما وقبل كل شيء، اختيار وحدود لهذا الاختيار"<sup>(34)</sup>.

كما يمكننا القول بصيغة أخرى إن نظرية بارت النقدية تتمحور حول نقطة جوهرية تتصل بالإبداع في مجال اللغة أساسا، وعلى المنظومات الدلالية الفاعلة في الأدب من خلال التركيز على الآلية التي تنتج المعنى، لا على المعنى في ذاته. ولعل الأهمية التي اكتسبتها آراؤه وأفكاره والنقاشات المستفيضة التي تناولت أعماله، تتخذ منشأها من النظرة التي يعطيها لطبيعة اللغة الأدبية، وللغة في حد ذاتها، والتي لم تعد جزءا من

<sup>33</sup> - Roland Barthes; Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970, page 5.

<sup>34</sup> - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدنين، ط3 الرباط 1985، ص 40.

علم العلامات<sup>(35)</sup>، بل هي جوهر كل نظام دلالي. والنظرة المتفردة للكتابة بوصفها مظهرا ثابتا وقارا، يُعبّرُ غرافولوجيًا عن اللغة والأفكار.

ولعل هذه الحقيقة التي خصص لها بارت كتاب الدرجة الصفر للكتابة هي التي عملت على إظهار حقائق عدة، تتركز في أهمية الكتابة الأدبية، من خلال الأسئلة الجوهرية التي تتعلق بطبيعتها وبخصائصها ومكوناتها، وعلاقتها مع مختلف أنواع النشاط الإبلاغي البشري الأخرى.

وكما تقول سوزان سونتاك في كتابها "الكتابة بصدد بارت": "إن الكتابة هي الشيء الذي يتحدث عنه بارت باستمرار. لا أحد على الأرجح منذ فلويير، فكر بهذا التوهج وهذا الشغف في ماهية الكتابة"<sup>(36)</sup>. وحقيقة الكتابة بالنسبة لـبارت، لا تمثل واقعا ثابتا طيعا ومتجانسا، يستنسخ باستمرار نفس الأنماط والأشكال والوحدات الأسلوبية. بل هي استثمار للغة، يتم وفق الشروط الاجتماعية والثقافية، ويتسم بالحيوية والحركية الدؤوبة المتمثلة دوما لجوهر الفكرة الأدبية، التي لاتنسجم مع البعد التاريخي للغة كنسق تواصلية، بل تؤسس للشكل الذي يحكمه التحول اللانهائي.

## II.3 - مفهوم الكتابة

إن الكتابة من هذا المنطلق المشار إليه سابقا تغدو استثمارا متجاوزا للغة المتداولة، محكومة بدوافع نفسية وجمالية، تجعل منها هذه الدوافع تشتغل كبنية رمزية، تتجاوز اللغة المتواضعة إلى ما وراء اللغة (Métalangage)، متجهة في سيرورة تتميز بالنمو المتشابك والمعقد؛ وبالتالي يمكن التمييز بين الكتابة والكلام من حيث علاقة كل واحد منهما باللغة؛ فالكتابة "تبدو دائما رمزية منكفئة، متجهة نحو منحدر سري للغة،

<sup>35</sup> - رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، اللاذقية 1987. ص 29.

<sup>36</sup> - سوزان سونتاك: الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرقي، إفريقيا الشرق، دت، ص 27.

بينما الكلام لا يعدو كونه ديمومة من الإشارات الفارغة التي تكون حركتها وحدها ذات دلالة. إن كل كلام ينحصر في هذا الاستهلاك للكلمات، وفي هذا الزيد المحمول دائما إلا أبعد" (37).

إن الكتابة لغة من حيث كونها تمثل صورة للتاريخ الإنساني، غير أنها من جهة الحضور الفعلي تعد نقطة التلاقي بين اللغة والأسلوب، اللذين يكونان الامتداد الطبيعي للحضور الإنساني عبر تاريخه الطويل؛ فاللغة والأسلوب يتشكلان عبر مراحل مجتمعية متعددة، تُكسبهما البعد الجمالي والروحي، وتعامل الكاتب مع اللغة والأسلوب مقيد بسياقهما التاريخي.

وفعل الكتابة يبقى محدودا في نقطة التقاطع بين المكون اللغوي وجماليات الصياغة، وهي معطيات قبلية سابقة عن الكاتب، الذي يبقى مجاله محدودا في المستوى الشكلي للاختيار من سياقات التاريخ اللغوي والأسلوبي، لتحقيق ذلك التواصل الجمالي مع المجتمع. إن "أفقية اللغة وعمودية الأسلوب يرسمان للكاتب طبيعة ما، لأنه لا يختار أيا منهما.. يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع شكلي آخر هو الكتابة.. اللغة والأسلوب قوتان عميوان، والكتابة فعل للتضامن التاريخي.. اللغة والأسلوب شيئان والكتابة وظيفة إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع" (38).

من هذا المنظور تصبح الكتابة كتابة عن الكتابة، والأدب أدب عن الأدب، والأديب يختار بين مجتمعات عدة، ولا يخلق مجتمعه لأنه موجود سلفا، غير أن قيمة الحرية تكمن في اختيار النسق المتلائم مع ذاتية الكاتب، الذي يبحث في ذاكرة النصوص والأشكال الكتابية، عما يقدم من خلاله مستوى دالا من التركيب اللغوي والأسلوب المتلائم، يفرضه التقليد المتجدد للتاريخ الأدبي. فالكاتب وهو يختار شكل الكتابة بحرية، يبقى حاملا للقيم الثقافية، التي تنقلها اللغة والصيغ والأساليب.

<sup>37</sup> - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للنشرين المتحدين، ط3، الرباط 1985، ص 41.

<sup>38</sup> - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص: 37.

كما أن البحث الجديد عن شكل متميز للكتابة رهين بخصوصية التاريخ الثقافي الآني، وديمومة الشكل الكتابي تتأكل بفعل هيمنة الإرث المتراكم لأشكال الكتابة، وللترعة المتجددة للتجاوز، "إن اختيار كتابة وتحمل مسؤوليتها يحددان حرية. ليس باستطاعة الكاتب أن يختار كتابة وسط نوع من المستودع اللازمي.. فهناك تاريخ للكتابة. تظل الكتابة ممتلئة بتاريخ استعمالها، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة تدقيقاً هي تلك التسوية ما بين حرية وذكري، هي تلك الحرية المتذكرة بقوة، والتي ليست حرية إلا في إشارة الاختيار"<sup>(39)</sup>.

إن الكتابة هي دائماً سعي للرد على الأدب القديم وتهديمه، لفتح نوافذ جديدة على الأدب ذاته. فقيمة الأشكال الأدبية الكلاسيكية، تسكن العمق التاريخي للكتابة. غير أنها تبقى محاورة للأشكال الجديدة، استناداً لأفق التطور الدائم الذي يشكلها جسداً حيويًا للكتابة، وبالتالي فإن مسعى الكتابة هو إعطاء وجه آخر للعالم"<sup>(40)</sup>. غير أن الأساس الذي ينسج فوقه هذا البعد التغييري، والذي يعطي للكتابة أفقها الجديد هو تجاوز "الناسخ" (Scripteur)، الذي يؤلف بين مجموعة من السياقات والصيغ والأساليب المحكومة بالتاريخ. لأننا كما يقول بارت في كتابه حفيف اللغة "نعرف أنه ينبغي لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة. فميلاد القارئ ثمنه موت المؤلف"<sup>(41)</sup>.

## II.4 - أنواع الكتابة

إن القيمة الأساسية لكتابة التجاوز، أو الكتابة البديلة، تتأسس على مبدأ تخليص

<sup>39</sup> - المرجع السابق، ص:39.

<sup>40</sup> - Roland Barthes; Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970, page 7

<sup>41</sup> - فإنسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمان بوعلوي، دار الحوار ط1، اللاذقية 2004، ص 129.

اللغة والأسلوب من هيمنة التقليد الثقافي، يجعل الكتابة تتعدى كونها وسيلة للتواصل، لتصبح مجالاً يحمل إمكانات اللغة. ويستعمل بارت لتوصيف هذه الكتابة مصطلحاً استعاره من باحث لساني مغمور يدعى "بروندال Brondal"، هذا المصطلح هو "درجة صفر للكتابة Degré zéro de l'écriture"، ويعني به الكتابة البريئة الشفافة، المتحررة من هيمنة الطقس الاجتماعي، والتقليد المستهلك للأساليب، والتعابير المحفوظة.

تبنى هذه الكتابة على نظام رمزي دلالي إشاري، يجعلها تتعدى عن التوصيل المباشر للمعاني "الكتابة في درجة الصفر هي في العمق كتابة إشارية وإذا شئنا كتابة بدون صيغة"<sup>(42)</sup>. ويتسم هذا الشكل من الكتابة بالحياد والصمت، والتواصل التلقائي مع سيرورة الدال اللغوي، بحيث يصبح من غير الممكن ضبطها بالأشكال التاريخية المتداولة، كما أنها ترتقي عن أشكال الكلام اليومي والتواصل البسيط العادي بين الأفراد. فالكتابة الجديدة كتابة تتموضع وسط الصرخات والأحكام، دون أن تشارك في أي واحدة منها. إنها كتابة بريئة، وهي نموذج ألبير كامو في روايته الغريب"<sup>(43)</sup>.

وهذه الكتابة المحايدة غير المقننة، تهيئ لإنتاج نصوص جديدة مختلفة، متعددة ومتنوعة، مفتوحة على التأويل وممكنات القراءة. إن هذه الكتابة تشتغل بمثابة دال غير لغوي، تعزز حضور التوقع، من خلال هجرها للتنميط المتوارث لبلاغة الخطاب المعهودة. إنها تصبح بمثابة كتابة للغة خارج اللغة بل وضد اللغة، "الحل هو خلق كتابة بيضاء متحررة من كل عبودية لنظام لغوي ملحوظ"<sup>(44)</sup>. هذه الكتابة التي تكون معياراً للتمييز بين النص الكلاسيكي وبين النص الحديث، و بين العمل الأدبي والنص. فالنص هو نسيج، لكنه ليس قطعة منتهية وجاهزة يتخفى وراءها المعنى، بل هو نسيج

42 - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص91.

43 - المرجع نفسه، ص92.

44 - المرجع السابق، ص91.



يشتغل ويتنامى عبر التفاعل الأبدي مع المتلقي، فالموضوع في النص يتلاشى عبر الشبكة النسجية، مثلما تتلاشى العنكبوت بفعل إفرازاتها في نسج شبكتها<sup>(45)</sup>.

إن الكتابة المنشودة هي التي تمنحنا النص "الكتابي" أو النص الذي يمكن أن يكتب Scriptible<sup>(46)</sup>، أي النص المفتوح الذي يجد القارئ نفسه أمامه مضطرا عند قراءته، إلى إعادة إنتاجه، وإعادة كتابته، حتى يتمكن من التواصل معه. فهذه الكتابة ضد الكسل الذهني، والارتخاء الفكري، إنها كتابة ذات حضور أبدي متجددة بتجدد القارئ، الذي يقرأ ويفسر ويفكك الرموز والإشارات، ويمارس عملية التأويل الدائم. فهذا النص ليس مجموعة محدودة من الدلالات، بل هو مجردة من الإشارات، نص بلا بداية؛ والتأويل لا يعني أن نعطي للنص معنى، بل أن نبحث عن تعدديته الممكنة.

أما كتابة النص "القرائي" أو القابل للقراءة (Lisible)، فإنها تميز الأدب الكلاسيكي الذي يتفق فيه الكاتب والقارئ في مجموع الأساليب والأدوات الجمالية. يستهلكه القارئ ولا ينتجه ليتواصل معه، لأنه نص مسيخ، مغلق بمنظومة محددة سلفا، غير قابل للإنتاج مجددا، ولا يقبل القراءة المتعددة المفتوحة. لأنها تعتمد أساسا على ما يشترك فيه الكاتب و القارئ، ومن ثم فالمعنى متجمد نسبيا ومغلق.

إن التمييز الذي أقامه بارت بين الكتابي والقرائي، هو منظور يماثل المنظور الاقتصادي بين المنتج والمستهلك، "فالنص المكتوب يجبر القارئ على المشاركة في الكتابة والتورط فيها.. على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكرا على سواه، ولا يبقى في دائرة الاستهلاك"<sup>(47)</sup>.

إن الكتابة عند بارت بهذا المعنى صارت فعلا إنتاجيا للقارئ، بعد أن مات المؤلف، ولم يعد هو أصل النص، والسلطة الوحيدة القادرة على تفسيره. إنه وسيط بين

<sup>45</sup> - Roland Barthes, Le plaisir du texte, éditions du seuil, 1973, page 100.

<sup>46</sup> - Roland Barthes; S/Z essais, éditions du seuil, Collection tel quel, Paris 1970, page 11

<sup>47</sup> - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، ط1 القاهرة 1998،

النصوص السابقة واللاحقة، وكتابته هي كتابة داخل الكتابة ولغة مأخوذة من المخزون اللغوي الواسع، "فالنص ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي.. ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص ناتج عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"<sup>(48)</sup>.

فالنص الذي ينتجه القارئ، هو النص "الكتابي" المفتوح على التعدد القرائي، القائم على تجاوز الدلالات الثابتة والسطحية، والمتشكل من تقاطعات الثقافة الإنسانية الشاملة للأبعاد المختلفة للوجود الإنساني، وبالتالي فهو غير خاضع للبيوغرافيا الشخصية للمؤلف ولا لخصوصيته النفسية؛ "إن النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب.. إنه القارئ. فالقارئ إنسي من غير تاريخ. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها"<sup>(49)</sup>.

ويستدعي بارت من خلال تطوير هذه الآراء حول الكتابة، معطيات أكثر انطلاقا في تحرير القارئ من المدلول الثابت للنص، عندما يتحدث عن شكل آخر للكتابة هو كتابة اللذة Plaisir، وكتابة المتعة Jouissance؛ فكتابة اللذة أو لذة الكتابة تتحقق عندما لا تكون هذه الأخيرة مجرد حاجة لغوية للتعبير، وعندما يتخلص الكاتب من أنانيته ويضع القارئ في حسبانته، وينطلق النص بعيدا عن رتبة المؤلف، فانتهاك التدفق المتتابع للنص هو ما يمنحنا اللذة، وهذه اللذة لا يمكن أن تتضمنها نصوص الأدب الماجن، لأنها تجهد نفسها في نسخ الحقيقة. "إن نص المتعة هو الذي يزعرع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ، ويشككه في ذوقه وقيمه وذاكرياته ويفجر أزمة في

<sup>48</sup> - رولان بارت: موت المؤلف، مقال ضمن كتاب نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب

سوريا 1994، ص 21.

<sup>49</sup> - المرجع نفسه، ص 24.

علاقته مع اللغة"<sup>(50)</sup>. والجانب الأساسي في اللذة هو جانب المتعة، وهاته المتعة لا تتحقق إلا من خلال كتابة التجاوز، التي هي علم متعة اللغة: "l'écriture est ceci: "la science des jouissances du langage". وعند هذا الحد تغدو الكتابة بالنسبة لـبارت شعفا للكاتب والقارئ.

## II.5 - مفهوم البنية أو بنية النص

يقدم بارت في كتابه الذي يحمل عنوان "عن راسين Sur Racine"، الذي أصدره عام 1963<sup>(\*)</sup>، تصورا جديدا لمفهوم قراءة النصوص الأدبية، من منظور مغاير لما ألفتته الدراسات الأكاديمية الكلاسيكية في فرنسا، والتي تقارب النصوص الإبداعية من منطلقات خارجية. ولعل التهجم الشديد الذي قاده ريمون بيكار، الباحث الأكاديمي المتخصص في كتابات راسين من منطلق بيوغرافي<sup>(51)</sup>، إنما يتأتى من المقاربة المعتمدة في التعامل مع مسرحيات راسين، بوصفها كيانات مغلقة. وتتمتع بخصوصية بنيوية تتحكم في تكوينها المعطيات اللغوية والأسلوبية والموضوعاتية القائمة فيها. وهذا الأمر يتم بمعزل عن خصوصية الصلة بين المؤلف وكتابه. أو المؤثرات الخارجية سواء منها التاريخية أو الاجتماعية، أو تلك المتصلة بالجانب البيوغرافي السيري لحياة المؤلف.

ويوضح بارت هذه القصدية المنهجية في مقدمة الكتاب، حين يقول: "إن ما أقدمه في هذه الدراسة لا يخص أبدا الكاتب راسين، وإنما ما يهمني هو البطل الراسيني (Le héros Racinien) أو الإنسان الراسيني (L'homo racinien)، وتحاشيت الانتقال من المؤلف إلى الأثر والعكس، إن ما أقوم به هو دراسة قصدت أن تكون مغلقة: في عوالم المأساة الراسينية، دون أي إحالة لمؤثرات هذا العالم، سواء أكانت تاريخية أم

<sup>50</sup> - Roland Barthes; Le plaisir du texte, éditions du seuil, 1973, page 26.

<sup>(\*)</sup> - صدر القسم الأول من الكتاب والذي عنوانه الإنسان الراسيني لأول مرة عام 1960 من طرف النادي الفرنسي للكتاب.

<sup>51</sup> - Arnaud de la croix; Barthes, pour une éthique du signe, éditions universitaires, Bruxelles 1987, page 44.

بيوغرافية. لقد حاولت إعادة تشكيل نوع من الانثروبولوجيا الراسينية من منطلق بنيوي وتحليلي.. أي وفق نظام الوحدات والوظائف" (52).

فالمنطلقات التي حددها بارت في نهاية المقطع السابق، هي بؤرة الخلاف والاختلاف عما ألفته الدراسات الكلاسيكية أو التقليدية، فالتعامل مع النص من منطلق بنيوي، يعني أنه يشكل نظاما ونسقا قائما بذاته. وهذا النظام بإمكانه أن يحدث دينامية خاصة، تمكنه من إقامة علاقات بين الأنساق تنضوي في سياقها الدلالة، وفق آلية تجعل من النظام اللغوي وتنويعات الأسلوب المحض الأساسي لكل قراءة للنص الأدبي. وهذه القراءة محكومة بإجابات القارئ وهو يواجه النص، لا بإجابات الكاتب. فالكاتب يكفي بتقديم النص والاكتفاء بالترقب، لما تنتجها التأويلات الحرة للمتلقين، سواء في مستوى عناصر القصة أو تماسك النظام اللغوي.

ومن هنا تصبح العلاقة الدائمة والمتغيرة هي بين العمل الأدبي والقارئ، وهو ما يجعل من العمل الأدبي بحسب تعبير بارت، كائنا عابرا للتاريخ (Transhistorique). وهذا "الكائن هو عبارة عن نظام وظيفي ثابت لا يتغير، يقف في مواجهة العالم الذي يتغير عبر الزمن" (53)؛ ومن ثم تكون القراءة سعيا للإجابة عن سؤال أبدي يطرحه العمل الأدبي عبر بنيته الثابتة، ومحاولات لا تنتهي لفك شفرته؛ وبالتالي تسقط كل الأحكام اليقينية والوثوقية المسقطة على النص من خارجه.

فالنقد الجديد يتأسس، كما يقول بارت، على "نشاط تفكيكي لشفرات النص، وهذا النشاط متصل بكل النقود الجديدة سواء أكانت نفسية أم موضوعاتية أو وجودية... وهذا الأمر يفتقد إليه النقد القديم، بل لا يفكر فيه على الإطلاق. إن معنى النص يمر حتما بالكشف عن بنيته، عن سره، وعن جوهره" (54). والعمل أو الأثر

<sup>52</sup>- Roland Barthes; Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970, page 5.

<sup>53</sup> - Ibid. Page 7

<sup>54</sup>- Roland Barthes; le grain de la voix, Entretiens 1962-1980, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1980, page 90.

الأدبي محكوم ببنية مكونة من نظام وعلاقات بين عناصر متمسمة بالتماسك، على الناقد أو القارئ الكشف عن نسقها الناظم والمنجز لآلية التأويل فيها.

ومن هذا المنطلق تعامل بارت مع مسرحيات راسين، حين بحث عن مسار البنية فيها مقتنيا، أثر التقاطبات الدلالية، والثنائيات التقابلية والرمزية المتأتية من مجموعة الوظائف (Fonctions) التي تتصل بمنظومة الأدلة المعبر عنها من خلال؛ المكان(الغرفة، الغرفة الخلفية، الفضاءات الخارجية)، والإيروس بشكليته (الحب، والجنس)، الخطيئة...<sup>(55)</sup>.. ساعيا في كل مرة إلى الكشف عن الدلالة الرمزية المتصلة ببنية الفعل والأحداث المكونة للمأساة، وهذا من خلال التعامل مع مجموع النصوص المسرحية لراسين، وتنضيد عناصرها إلى وحدات منفصلة، لكنها مترابطة ومنسجمة في ذات الوقت، عبر صلات بينية مع العالم المسرحي الراسيني في مجمله<sup>(56)</sup>.

وهذا الإجراء الذي استند إليه بارت في مقارنة المسرحيات، يتقاطع من حيث الإجراء مع ما كان شارل مورون قد اعتمده في دراسته لنفس المسرحيات، وإن كانت مقاربتة أكثر ميلا للمنظور النفسي. لقد قام بارت بالبحث عن الوحدات الثابتة ووظائفها، لينجز من خلالها عملية الكشف عن الوحدات المتحولة في نصوص راسين، ويفصل الثابت عن المتحول ليصل في النهاية إلى أن الصورة الأساسية للوحدات الثابتة، تتمثل في مظهر "البطل التراجيدي" Le héros tragique الذي تتعدد صور حضوره في مختلف مسرحيات راسين.

فالوحدة التراجيدية تنسحب على مجمل الشخصيات المسرحية كل في موقعه، سواء أكانت تمثل شخصية الأب الذي يمتلك مصير وحياة أبنائه، أو كانت شخصية المرأة بتلوييناتها المختلفة، كأم أو أخت، أو عشيقة، أو الأخوة الذين يتصارعون لاقتسام إرث أبيهم، أو شخصية الابن الذي يتنازع شعور مزدوج بين الخوف من الأب

<sup>55</sup> - Roland Barthes; Sur Racine, , pages : 9-126.

<sup>56</sup> - Serge Doubrovsky ; Pourquoi la nouvelle critique éditions Denoël Gautier, Paris 1966, page 40.

والرغبة في القضاء عليه<sup>(57)</sup>. فهذه النتيجة المحددة للإنسان الراسيني، كانت بطبيعة الحال، مسارا منطقيًا للقراءة البنيوية الجديدة للنص الأدبي.

كما يمكننا أن نعد الوحدة التراجيدية بمثابة بنية كبرى تمتلك الطاقة التفسيرية للموضوع المعطى، وتتهيكّل في سياقها شبكة العلاقات المتجزئة ضمن البنيات الصغرى، المنفصلة ظاهريًا إلى نصوص متعددة، والمتماسكة في مستوى الإدراك الكلي لمجموع الأثر الأدبي، "إن البنية الكبرى تأخذ لها حيزًا هامًا في ذاكرة القارئ، فالتفاصيل تحمل والحزائيات تنسى والبنية الكبرى وحدها تقاوم النسيان، والنص دون بنية يكون قابلاً للترهل والبتير"<sup>(58)</sup>. والبنية الكبرى تشمل النص بمجمله أو الأثر الأدبي في كليته، ومن هنا يتحول العمل الفني إلى نص دال، "إن نقد بارت في كتابه" عن راسين" نقد بنيوي لأنه يهتم بدلالات النص، بينما النقد المهتم بالمدلول هو نقد موضوعاتي ثيماتي، ينتهي عند حدود المدلول، في حين أن النقد الأول لا يتوقف لأن النص متعدد المعاني"<sup>(59)</sup>.

وقد سعى رولان بارت من خلال المبحث الأخير من كتابه "عن راسين"، والذي وسمه بعنوان ذي صيغة استفهامية "تاريخ أم أدب"، إلى مناقشة الأسس المنهجية للمقاربة النقدية الجديدة لبنية النص الأدبي، الذي يقدر أنه علامة Signe، ومهمة الناقد هي الكشف عن الدلائل الخفية عبر تفكيك المؤشرات الدالة، المتضمنة في شكل الأسلوب واللغة. بل إن العملية في مجملها تكمن في البحث عن الدلائل التي يمكن أن تتضمنها كلمة، أو مقطع شعري، أو موقف، أو مأساة، أو الأثر بمجمله<sup>(60)</sup>.

إن أساس الجهد النقدي البنيوي يستند إلى البحث عن ثوابت العمل الأدبي، وهذه العناصر الثابتة تتمظهر من خلال اللغة التي ينتقل عبرها عالم النص، وتكون موقعا

<sup>57</sup> - Arnaud de la croix; Barthes, pour une éthique du signe, page 46.

<sup>58</sup> - صبحي الطعان، بنية النص الكبرى. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، المجلد 23 العدد الأول والثاني 1994، ص: 440.

<sup>59</sup> - Hayssam al bitar ; d'une théorie de l'écriture et de la lecture dans l'oeuvre de R.Barthes, page 89.

<sup>60</sup> Roland Barthes; Sur Racine, 148.

لمجموع الأدلة المعبر عنها بصيغ مختلفة. والأدلة عناصر قائمة بحضورها في ثنايا النص، ويمكن تحديدها وتصنيفها بشكل كامل، لتبقى عملية التأويل وربطها بالمدلولات مفتوحة لاجتهادات وقراءات المتلقي. فالدال الأدبي يحمل قابلية إنتاج مدلولات ممكنة ومتعددة، ولذا فإن القراءة هي فعل تأويلي لا يبحث عن المعنى "الواحد" داخل النص بل يسعى للكشف عن إمكاناته الدلالية، "فلكل دال مجموعة من المدلولات المحتملة، والعلامات اللغوية تتسم بالغموض *ambiguïté*، وكل قارئ يفكك الالتباس والغموض حسب خياراته" (61).

إن هذه الرؤية البنائية المتعددة تتناقض مع إيويالات النقد التقليدي، الذي يقرر بأن الدلالة الحقيقية للعمل الأدبي تكمن في ما هو مصرح به. وأن الأفكار والمعاني البارزة والظاهرة في النص هي فعلا ما أراد الكاتب أن يقوله. فالدال الأدبي يحيل مباشرة وبشكل واضح وشفاف إلى مدلول واحد محدد، كما أن اللغة والكلمات المعبر بها تتصف وتحمل نفس المعنى سواء بالنسبة للكاتب أو القارئ (62).

ومفهوم البنية الذي ينطلق منه بارت في أبحاثه كما نلاحظ، يستفيد في النهاية من ثنائية الدال والمدلول التي وضع قواعدها دو سوسير؛ فاعتباطية العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، هي التي تفتح أفق التعدد أمام القارئ، وتمنحه إمكانيات شتى في صياغة منظوره التحليلي. ويصبح إنتاج الدلالة محكوما بطبيعة العلاقة القائمة بين الدوال في سياقها النصي، وليس من منظور حملتها المعنوية القبلية. والبحث في مسار الدلالة من هذا الجانب إنما يخضع لمفهوم النسق والنظام الداخليين للعمل الأدبي. فالبنية كيان مستقل محكوم بعلاقاته الداخلية.

ويتمد مفهوم النقد الجديد عند بارت في كتاباته الأولى اللاحقة، حاملا نفس الرؤية المنهجية للتعامل مع النصوص الأدبية. ففي كتابه "مقالات نقدية" (Essais)

<sup>61</sup> - Ibid. page: 160

<sup>62</sup> - Serge Doubrovsky ; Pourquoi la nouvelle critique.,page 51.

(critiques) الصادر سنة 1964، تناول بالدراسة مسرحيات شارل بودلير، وبرتولد بريخت، والمسرح القديم، وأسهب في تحليل أعمال كتاب الرواية الجديدة خاصة روايات آلان روب غرييه، وميشال بيتور. وما يمكن تسجيله بخصوص هذه الأبحاث والدراسات، هو أن الفكرة المحورية الثابتة تكمن في رفض الاستناد للمكونات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن النص في عملية التحليل، كما يضيف عنصرا جديدا لمفهوم البنية، يتحدد من خلال نظرتة للكاتب، الذي يرى فيه مؤلفا للنصوص وليس مبدعا لها.

فنشاط الكاتب هو القيام بالتنوع والتركيب الأسلوبي والسياقي لمادة موجودة سلفا<sup>(63)</sup>. هذه المادة قوامها التراث الإنساني والاجتماعي والثقافي؛ هذا المخزون الهائل الذي يقتني منه المؤلف ما يلاءم موضوعه، ويشكله وفق نظام يقوم فيه بتغيير الوحدات المنجزة سلفا، وتركيبها بما ينسجم مع شكل المعنى الذي يقصده.

كما يؤكد بارت أن المقاربة البنيوية، التي تستند إلى كونها متتالية من الأفعال المنظمة بعمليات ذهنية، غايتها إعادة تشكيل الموضوع المدروس (Objet)، بحيث تظهر هذه العملية وتبرز الآليات والقواعد التي تحكم سيره، والوظائف التي يتأسس وفقها. فغاية النشاط البنيوي ليس مجرد البحث في إعادة تشكيل الموضوع، لخلق موضوع شبيه به ومماثل له، بل على العكس من ذلك تماما، إنه العمل على فهم الموضوع من خلال إعادة إنتاجه وفق تصور منتظم<sup>(64)</sup>، يخضع لآلية التفكيك والتركيب. فالتفكيك أو التقطيع غايته فصل العناصر والأجزاء المتحركة في النص، والتي لا ينتج معناها إلا من خلال الوضع الخلافي مع عناصر أخرى، والتي يسهم التركيب الجديد في صياغته.

وهكذا تغدو البنية والمقاربة البنيوية إنتاجا للنص من خلال محاورته من الداخل، وفق شروط ثابتة تتحكم فيها مكوناته الأساسية، سواء أكانت لغوية أم أسلوبية أو

<sup>63</sup> - Roland Barthes; Essais critiques, éditions du seuil, Paris 1964, page 14

<sup>64</sup> - Ibid. page 214



صورية أو معرفية. كما أن العمل البنيوي يتحاشى الإسقاط الذاتي للمحلل، لأنه إزاء الكشف عن نظام خاص مكنون في الخطاب. إن غاية المحلل هي إعادة اكتشاف السبيل الذي سلكه المعنى، حتى يتمكن من فهم أمثل للمسار الذي تتحدد من خلاله صورة التاريخ والأشكال التي أنتجها. "فالإنسان البنيوي"<sup>(65)</sup> كما يرى بارت، لا يرفض التاريخ بل يسعى لأن يحدد الأشكال والنظم التي تشكل وفقها.

## II.6 - بنية السرد :

لقد عمل رولان بارت من خلال مجمل كتاباته، على فتح المجال النصي على القراءة الجديدة التي تؤسس لمنظورات تمنح الحرية للقارئ، في كشف وسبر أغوار النصوص الإبداعية المختلفة، وفق مسار منتظم ومؤطر بألية البحث عن نسق ناظم. وإذا كان عمله "عن راسين" قد أحدث انقلاباً وقطبة منهجية مع النقد الكلاسيكي، وأسس للرؤية النقدية الجديدة في مقارنة النص السردى، فإن المسار النقدي لـبارت تعزز من الناحية الإجرائية بنشره لمقاله المنهجي "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد"، الذي نشره عام 1966. والذي ضمنه البحث في مكونات النص السردى بتنوعاته المختلفة؛ حيث توصل إلى جملة من النتائج القابلة للإنجاز في مستوى التحليل. هذه المستويات هي التي يتمظهر من خلالها السرد، تمثل بنية متشابكة تحكمها عناصر تحليلية هي: مستوى الوظائف، ومستوى الأفعال، ومستوى السرد أو الخطاب السردى.

## II.6.1 - مستوى الوظائف Les fonctions :

يذكرنا هذا المستوى بما كان قد أشار إليه بارت في مقدمة كتابه "عن راسين"، حين أكد على أن غاية دراسته هي الكشف عن الوظائف والوحدات للقيام بالتحليل<sup>(66)</sup>. والوظائف التي يقصدها هي الوحدات البنائية السردية الصغيرة، التي

<sup>65</sup> - Ibid. page .219

<sup>66</sup> - Roland Barthes; Sur Racine, page 5.

يتأسس وفقها الخطاب السردى، وتتشكل من مجمل مكونات النص وتعدد، فقد تتسع لتشمل مقاطع بأكملها، وقد تتضاءل لتكون في مستوى الجزئيات اللفظية، كالكلمة<sup>(67)</sup> التي تحمل معنى، وتحيل سواء إلى صفة، حدث، علاقة، حركة، فعل، أو غيرها من الوحدات الصغرى الحاملة للمعنى والمتمظهرة لسانيا في صيغة اسم، أو فعل أو حرف من حروف المعاني، أو ضمير. هذه الوحدات التي تدرج في سياق البنية الكبرى والكلية للنص، تكون وظيفتها هي العمل على تماسك البنية، سواء بخلق الانسجام بين العناصر، أو القيام بالوظيفة الخلافية المنتجة للمعنى. وينقسم مستوى الوظائف إلى قسمين هما:

(أ) - الوحدات الوظيفية التوزيعية: وهي الوحدات التي تنتشر على مساحة النص السردى، وتكون مبنية على أساس التوقع المنطقي والافتراض السببي، وهي تقابل الوحدات الوظيفية عند "فلاديمير بروب Vladimir Propp"؛ فإذا مثلت وظيفة من هذه الوظائف فعلا فإننا ننتظر بعده ردة فعل، وإذا أشارت إلى حدث فإننا نتوقع أن يكون مقدمة لحدث مقابل، أو سلوك ما سيتلوه. ويورد بارت أمثلة لهذه الوحدات، والتي يسميها "الوظائف"؛ من ذلك ما قدمه **توما شففسكي** الذي يشير إلى أن الحديث عن امتلاك مسدس في ثنانيا السرد، إنما يذكر ليستخدم لاحقا، كما أن رفع سماعة التلفون يتبعها فعل إقفالها، والدخول إلى المكان يستوجب الخروج منه، وهكذا تتوالى الوظائف التوزيعية عبر مسارات شتى ولا نهائية، تسهم في توضيح البنية الحديثة لمجرى القصة. والسمة المميزة للوظائف التوزيعية، أنها تتصل بشكل أساسي بالأفعال.

وتنقسم الوظائف التوزيعية إلى قسمين: القسم الأول هو الوحدات التوزيعية الأساسية، التي تكون الهيكل الأساسي للنص السردى، وهي بمثابة العناصر البنائية الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها، ومبنية على أساس من الترابط السببي والمنطقي. في حين تكون وظيفة الوحدات التوزيعية الثانوية هي ربط الصلات وملاءمة التجاوب

<sup>67</sup> -Roland Barthes ;Introduction a l'analyse structurale du récit ;in Communication n°8 , 1966 .page 14.

القائمة بين عناصر الهيكل الأساسي، وتوضيح المسارات المرتبطة ببنية السرد الأساسية، فهي سرود صغرى جزئية ضمن البنية الكبرى. ويشير بارت إلى أن الوظائف التوزيعية تميز السرود المبنية على الفعل والحدث كالحكايات الشعبية<sup>(68)</sup>.

(ب) - الوظائف الإدماجية Fonctions intégratives أو القرائن Indices: وهي الوحدات التي تتسم بكونها تحيلنا على هيئة أو صفة، تتعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات وزمان ومكان. وتنقسم هذه الوحدات إلى قسمين مختلفين، يقوم كل قسم بوظيفة محددة في السرد؛ القسم الأول يقوم بوصف المشاعر والأحاسيس والطباع والصفات الخاصة بالشخصيات؛ ويقدم القسم الثاني معلومات عن الأماكن التي تقع فيها الأحداث وأزممنتها. وتتسم هذه الوحدات، باختلافها عن الوظائف التوزيعية، بأنها غير أساسية في مادة الحكيم، بحيث إن إغفالها أو إسقاطها من سياق البنية الأساسية لا يؤدي لحدوث اختلال في مسار القص، لأن طابعها التراكمي<sup>(69)</sup> غير السبي هو المتحكم في خصوصيتها. وتميز هذه الوظائف النصوص السردية ذات البعد السيكلوجي، أو تلك التي تكون مخصصة لدراسة شخصية ما.

ويستنتج بارت من خلال العناصر الوظيفية الأربعة السابقة ما يدعوه بالنحو الوظيفي للسرد<sup>(70)</sup>، أو صيغ تركيب الوظائف داخل السرد. هذا النحو الذي يطبع السرد بصيغتين هما: التوالي، والاستتباع؛ فالتوالي معطى يختص بالهينات والحالات وينظم التوارد الزمني للوقائع؛ في حين أن الاستتباع يدرس العلاقة المنطقية السببية للأحداث والمواقف، مهما كان موقع ورودها في السرد.

## II. 2.6 - مستوى الأفعال Les actions:

وهو المستوى الذي تتحدد من خلاله مجموع الأعمال المنجزة في النص السردية،

<sup>68</sup> - Ibid. page 15.

<sup>69</sup> - Ibid . page 15

<sup>70</sup> -- Ibid.page 17.

والتي يتم تحديد الفاعلين فيها والمفعول بهم، تماما مثلما هو محدد بالعلاقات النحوية في الدراسات اللغوية. والنظر للفاعلين ومن يقع عليهم الفعل في النص السردى، لا يجب أن يكون بوصفهم كيانات بشرية ذات أبعاد نفسية، بل كعوامل نحوية تقوم بالفعل وأوتلقاه. إن الشخصيات كائنات من ورق، وليس لها أي وجود فعلي، ولذا يمكن اعتمادها في سياق اشتمل هو الوظيفة العاملة التي تؤديها داخل النص، كأن تصنف ضمن الوظيفة العاملة وفق محور الاستبدال: المساعد المعارض، الذات الموضوع، المرسل المرسل إليه.

ويؤكد بارت أن المقصود بمستوى الأفعال لا يجب أن يؤخذ في مستوى الشخصيات من خلال الأحداث، بل من خلال إدراج هذه الأحداث، وعلاقتها بالشخصيات ضمن محاور عملية Praxis. هذه المحاور هي: محورا لرغبة Désir، محورا لتواصل Communication، ومحورا لصراع Lutte<sup>(71)</sup>.

## II. 3.6 - مستوى السرد : La narration

يتعلق مستوى الخطاب بالجانب الإنجازي للغة داخل النص السردى، وبمجموع الرموز والعلاقات اللغوية القائمة التي تربط بين السارد المرسل، والمتلقي في النص. وتتمظهر من خلالها مختلف الوحدات الوظيفية التكوينية. كما أنه لا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد، ودون متلق أيضا. فالراوي والمروي له يمثلان حضورا أساسيا في النص السردى. ويشير بارت إلى أن هناك مفاهيم تقسم الساردين أو الرواة إلى ثلاثة أنواع.

أما النوع الأول فيكون مشخصا، معروفا ومحددا، أي إن الذي يقوم بعملية السرد شخص يحمل "اسما"، إنه المؤلف الذي يتبادل مواقف الشخصيات من حيث تولي دورها السردى. أما النوع الثاني فهو يمثل السارد اللاشخصي (Impersonnelle) الذي

<sup>71</sup> - Ibid, page 23.

يتماهى مع نوع من الوعي المتعالي الكلي، وهذا السارد يعرف الشخصيات في مستواها الخارجي والداخلي. أما النوع الثالث فيمثل السارد الذي يحدد سرده في مستوى ما تعرفه وتراه الشخصيات فقط، فتتحول العملية السردية إلى شكل تداول للسرد بين الشخصيات.

ويشير رولان بارت إلى أن الأنواع الثلاثة السابقة تشكل عائقا أمام التحليل، لأنها تعامل الراوي أو السارد والشخصيات، على أنها شخصيات حقيقية واقعية، في حين أن كلا من السارد والشخصيات، هي كائنات من ورق، والراوي الفعلي لا يمكن أن يكون هو المؤلف، لأن الذي يتكلم "في السرد" ليس هو الذي يكتب "في الواقع والحياة"<sup>(72)</sup>.

## II 7 - شيفرات السرد أو القراءة النصية: س/ز S/Z

يعد كتاب "س/ز" (S/Z)، من بين أهم كتب بارت التي نالت اهتمام النقاد والباحثين المهتمين بالدراسات النقدية السردية الجديدة، وذلك لطابعه المختلف من حيث الإجراء في تحليل النص السردى من جهة، ولكونه يمثل تنوعا جديدا في المقاربة البيوية. فبارت الذي لم يتنازل عن مقولاته الأساسية حول البنية، وآليات التفكيك والتركيب، اعتمد أسلوبا مغايرا؛ رأى فيه بعض النقاد انه الخط الفاصل بين مرحلتين ميزتا حياة رولان بارت؛ إذ يمكن للمرء أن يفصل بين المرحلة البيوية وما بعد البيوية في أعمال بارت، من خلال عمليتين لا تفصل بينهما سوى أعوام أربعة وهذان العملان هما:

- "مدخل إلى التحليل البيوي للسرد"، 1966.

- وكتابه الأكثر شهرة "س/ز سارازين"، عام 1970<sup>(73)</sup>.

<sup>72</sup> Ibid, page 25.

<sup>73</sup> - ليونارد جاكسون: بؤس البيوية، ص 229

ويستند الكتاب الثاني أساسا إلى الحلقات الدراسية، التي كان بارت قد أقامها بين عامي 1968-1969، وتناول فيها بحثا مسهبا لقصة الكاتب بلزاك (Balzac)، عنوانها سارازين (Sarrasinne).

إن كتاب "س/ز" يشكل تحولا حاسما في مسار التحليل السردى، حيث إن بارت، الذي قدم في مقاله حول التحليل البنيوي للسرد - كما أشرنا إليه سابقا- منهجية تشكل وتنظم الدرس النقدي للسرد وفق مجموعة من القواعد، والاقتراحات التي تجعل النص السردى قابلا للانفتاح وسير أغواره، انطلاقا من مجموعة الفرضيات المستلهمة من الدرس اللساني السوسيري، والمقاربات الشكلانية، وكذلك بالتقسيم الوحداتي الذي اعتمده ليفي شتراوس.

نجد بارت في كتابه "س/ز" ينتقل إلى مقارنة جديدة تتضمن تحديدا جديدا لبنية السرد وأفق تحليلها، تعتمد على فتح إمكانات التحليل على الآفاق الإختلافية. فتغدو عملية القراءة البنيوية غير منمطة وغير نمذجة. فلكل نص مفاتيحه وشفراته، وبنيته التي لا تتقاطع بالضرورة مع بنيات النصوص السردية الأخرى.

ويسوق بارت، للتدليل على ذلك في القسم الأول من الكتاب تحت عنوان "التقييم" (l'évaluation)، مقولة مؤداها "أن بعض البوذيين يرون العالم أو منظرا طبيعيا بأكمله في حبة فاصوليا، وهو ما أراد المحللون الأوائل للسرد فعله حين نظروا إلى جميع سرود العالم من خلال بنية واحدة"<sup>(74)</sup>. فهذا المدخل في بداية الكتاب يشكل ملمحا للانقلاب الذي حدث لدى بارت في مقارنة النصوص السردية، حين يقرر أن لكل نص سردي بنيته، ولا يمكن إسقاط مقاييس الشكلانية الوظيفية على جميع النصوص الحكائية، لأن النصوص ستفقد اختلافيتها، وتصير نمطا واحدا مكرورا ومعادا بطريقة غير مرغوب فيها.

كما أن التحليل السردى لا يجب أن يتعامل منذ البداية مع بنية النص الكلية، بل

<sup>74</sup> -Roland Barthes; S/Z, page 9.

علينا القيام بتجزئته، وتقسيمه إلى وحدات قرائية Lexies؛ فالنص الدال حين يجتزئ إلى وحدات ومقاطع قصيرة، تتحطم قوة تماسكه السطحية وامتداده، مما يجعل التحليل صعبا، وهذا ما يُمكننا من البحث في بنيته العميقة، والكشف عن الإستراتيجية التي تمت الصياغة وفقها<sup>(75)</sup>. فالقارئ مطالب بتحطيم شبكة النص، وإتاحة المجال لتفكيك وحداته التي تمكنه بعد ذلك من الانطلاق في القراءة بصورة تعارض الطريقة الكلاسيكية المدرسية؛ فالنص يعبر باستمرار، وبطرق شتى، عن لانهائية القراءة.

وقد قام بارت بالفعل بتطبيق منهجه، حين قسم قصة "س/ز" إلى 561 وحدة قرائية متتالية، تتباين في طولها بين مقطع بأكمله، أو كلمة واحدة. ثم قام بتحليل هذه الوحدات القرائية في ضوء شيفرات النص الخمسة التي حددها كما يلي:

1- الشيفرة الحديثة التعاقبية للأفعال المؤلفة للسرد (الأحداث) ورمز لها بـ ACT

2- الشيفرة التأويلية ورمز لها بـ HER

3- الشيفرة الرمزية ورمز لها بـ SYM

4- الشيفرة الدلالية والتي تمثل فيها الدوال (sèmes) فقد رمز لها بـ SEM

5- الشيفرة المرجعية وهي تشير إلى شيفرات متداولة ثقافيا، ورمز لها بـ REF<sup>(76)</sup>.

ووجد أن هذه الشيفرات موجودة و متمظهرة في ثلاث وحدات قرائية هي: العنوان والجملة الأولى من القصة، التي جزأها إلى وحدتين قرائيتين، وهذه الوحدات هي:

1- سارازين

2- كنت مستغرقا في حلم عميق من أحلام اليقظة.

3- التي تأخذ حتى أكثر الناس حركية، وذلك في حفلة من أشد الحفلات صخباً.

من خلال هذا الطريقة الجديدة في القراءة السردية، نستنتج نظام التتالي والتعاقب

<sup>75</sup> - Roland Barthes; S/Z, page 21

<sup>76</sup> - Ibid, page 25.

الحديثي، قبل أن نستغرق في مستويات أخرى من التحليل، فالأساس الأول الذي ينبني وفقه فعل الحكيم، هو التالي المستمر للأفعال والوقائع المختلفة والمكونة لجسد السرد، وفي هذا المستوى يسجل بارت الشيفرة الأولى (الحديثية).

فعنوان القصة "سارازين" يبقى محل تساؤل متعدد ومتنوع؛ هل سارازين اسم لشخص؟ أم هو مسمى لشيء ما؟ هل هو ذكر أم أنثى؟ ويبقى السؤال مطروحا عبر الوحدات القرائية إلى أن نصل إلى الوحدة 153، حين يتجه السرد لتقديم سيرة نحات اسمه سرازين (77).

إن بارت يتجاهل التقسيمات البنيوية الواضحة، ويتجاوز حتى التقسيمات المعتادة للخطاب عبر الجمل والمقاطع، ومن خلال إعادة صياغة الممكن القرائي المتعدد يصل عبر وحدات المعنى، إلى أن العنوان يقصد به شخص اسمه سارازين. لكن عبر هذا الانتقال الذي لم تألفه الدراسة البنيوية للسرد، نصادف مجالا للأسئلة المترددة في مستوى كل وحدة من الوحدات، حيث تكون مجالا لشيفرة يدعوها بارت (التأويلية)، التي تبدأ بطرحنا للسؤال وتنتهي بحصولنا على الإجابة. والشيفرة التأويلية هي الشيفرة الرئيسية في القصة الكلاسيكية، والشيفرتان التعاقبية الحديثة والشيفرة التأويلية تخلقان حركية نصية تدفع القارئ للاسترسال في مواصلة القراءة. لأتهما تؤلفان عنصر التشويق في القصة (78).

ولتحديد الشيفرة الدلالية، يركز بارت على كلمة "سارازين" التي أوردها بلزاك بصيغة Sarrasine الدالة على التأنيث في اللغة الفرنسية، لوجود حرف E في نهاية الكلمة، رغم أن هذا الاسم معروف في اللغة الفرنسية لكن بصيغة مذكرة Sarrazin. كما أن الانقلاب الذي حصل في شكل الكتابة بين الحرف S والحرف Z، اللذين يتقارب نطقهما في اللغة الفرنسية-كونهما حرفين من حروف الأسنان la dentalité -

<sup>77</sup>Ibid. page 24.

<sup>78</sup> - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 242.



(79)، يحيل إلى بعد خاص تنتجه الدلالة التي يمثلها النص.

ويبقى البحث في هذه الوحدة مركزا على العنصر الدلالي (sème) للحرف، حيث يتخذ أبعادا داخل نص القصة<sup>(80)</sup>، ولذلك فإن الشيفرة الكامنة في تحديد الدال يسميها بارت "الشيفرة الدلالية" لكونها تخضع للتضمن والتماثل والتشاكل الدلالي.

وعند الانتقال إلى الوحدة القرائية الثانية: "كنت مستغرقا في إحدى الأحلام العميقة من أحلام اليقظة"، نجد أن هذه الوحدة -حسب بارت- ذات بعد بلاغي يؤسس للشيفرة الرمزية، عبر ثنائيات تقابلية، أو طباقات تؤثت حلم اليقظة، التي تقدمها سلسلة من الصور يكونها النص عبر: الحياة والموت، الداخل والخارج، البرودة والحرارة، الحديقة والصالون. فالوحدة القرائية الثانية هي بمثابة مجال واسع للرمزية، لأنها تخضع لإبدالات كثيرة، تكون عالما من الرموز التي تجعل العلاقة ذات منحى نفسي.

كما أن الوحدة القرائية الثانية تمدنا في مقطعها الأول "كنت مستغرقا"، بمجال تبرز فيه الشيفرة الحديثة أو التعاقبية، لأن الاستغراق الوارد في النص، تتلوه الاستفاقة؛ (...عندما استيقظت بسبب المحاورة القائمة..). فتحت هذه الشيفرة الحديثة يمكن أن ندرس أي حدث في القصة، غير أن طبيعة الأحداث تختلف؛ ففي النص الحدائث تتشابه الأحداث وتنفرج، لكنها في النص الكلاسيكي تكمل بعضها حتى النهاية<sup>(81)</sup>.

وفي الوحدة القرائية الثالثة: "...التي تأخذ أكثر الناس حركية، في حفلة من أشد الحفلات صخباً"، يقول بارت إنها ذات ارتباط بمرجعيات ثقافية واجتماعية، فهي مبنية وفق المعرفة المسبقة "للحفلة الصاخبة"، وبالتالي فهي تحدد الشيفرة المرجعية. فالقيمة المرجعية تتشكل في ذهن المتلقي انطلاقا من السياقات السوسيو-ثقافية التي ينتمي إليها، وكذلك وفق المعرفة التي يمتلكها، سواء أكانت معرفة علمية أم ثقافية.

<sup>79</sup> - Roland Barthes; Essais critiques, page 216.

<sup>80</sup> - Roland Barthes; S/Z, page 24

<sup>81</sup> - روبرت شولز: النبوية في الأدب، ص 174.

وعند تتبعنا للوحدات القرائية في نص "سارازين"، نجد أن بارت يشتغل بطريقة فتح من خلالها النص على مستويات متعددة، تسعى للكشف عن البنيات المتشابهة للنص، مستعينا بالتقسيمات التي أسسها في البداية من خلال "الشفيرات الخمسة"، وهذه الطريقة لا تتفق مع المنهجية المقترحة في مقالة "التحليل البنيوي للسرد"، مما يعكس التحول الكبير في المقاربة البنيوية لديه، خاصة عندما يشير إلى أن غاية دراسة هذه الشيفرات الخمسة، التي هي بمثابة شبكة تخترق النص، ليس البحث عن بنية هذه الشبكة، بقدر ما هو العمل على بنيتها (Structuration)، وتتبع خصائصها وطبيعتها، بما يسمح بانفتاح النص على الدلالات الممكنة والمتعددة.

فالشفيرة (Code) ليست لائحة من المعطيات، ولا حتى محور استبدال يجب إعادة تركيبه، بل هي أفق من المقولات، وسراب من البنيات التي تعطينا، من خلال تتاليها وتعاقبها أو تقاطعها أو تناسقها، الكتابة بحد ذاتها<sup>(82)</sup>. كما أن هذه الشيفرات تتعالق مع مستوى آخر في النص السردى هو الأصوات، التي لا تتصل بمفهوم الشخصية فقط، وإنما بعناصر كلية يمكن أن تتمثل في صوت الحقيقة، وصوت العلم، وصوت الرمز.

وهذه الأصوات تتعالق مع الشيفرات الموجودة في النص بصورة منتجة للأبعاد المتنوعة؛ فصوت الإنسان والفرد في النص يتعالق مع الشيفرة الدلالية؛ في حين أن صوت العلم يتصل مع الشيفرة الثقافية؛ وصوت الحقيقة يتعالق مع الشيفرة التأويلية؛ وصوت الرمز مع الرمزية<sup>(83)</sup>. فمسار البحث في النص يتخذ صورة المستويات المتحركة، بدلا من البنيات الثابتة والقارة. والقراءة تنتقل بين الصوت الواضح للقيمة المهيمنة، وبين الشيفرة المناسبة لها، وهكذا يتحول النسيج النصي إلى شبكة من العلاقات اللاهائية والمفتوحة باستمرار على الجديد عند كل قراءة. "وبقدر اختلاف

<sup>82</sup> - Roland Barthes; S/Z, page 27.

<sup>83</sup> - Ibid. page 28.

وجهاً النظر التي يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم إنتاجه من شذرات وفيرة لا تنطوي على وحدة كامنة<sup>(84)</sup>.

إن القراءة التي قدمها رولان بارت لنص بلزاك هي قراءة نصية، تختلف عن القراءة البنيوية دون أن تناقضها. فالقراءة النصية (Textuelle) لا تسعى لوصف بنية الأثر الأدبي، بل تعمل على إنتاج بنية متحركة تتعدد بتعدد القراء، وتستمر عبر التاريخ، كما أنها لا تحدد منتهيات المعنى بقدر ما تبحث في منطلقاته، ونقاط انبثاقه.

ويحدد بارت في مقالة بعنوان "دراسة نصية لحكاية من حكايات إدغار بو"<sup>(85)</sup>، الفرق بين الدراسة البنيوية وبين الدراسة النصية؛ فالأولى تسعى لوصف مكونات النص وضبط عناصره، بغية تحديد جملة من القواعد الثابتة التي تحكم نظامه الداخلي وحدوده؛ أما التحليل النصي فيختص أساساً بالنصوص المكتوبة فقط، ويعمل على البحث في التشطبات والانشطارات الممكنة للنص، والتحليل النصي لا يبحث عن معنى النص أو في إعطاء معنى له، بل غايته بناء تصور متخيل لتعددية النص، وانفتاح مفترض لإدلاله .Signifiante.

ويقدم رولان بارت في مقالته عن إدغار بو، الخطوات المفترضة في التحليل النصي، ويحيلنا بين الحين والآخر إلى كتابه "س/ز" لتوضيح بعض الإجراءات التطبيقية. التي تشكل تصوراً في أربع خطوات يرى فيها العناصر المفترضة للدراسة النصية؛ هذه الخطوات هي نفسها ما تم تقديمه في كتاب "س/ز"، وهي:

- 1- تقسيم النص إلى مقاطع تدعى وحدات قرائية.
- 2- البحث في الدلالات المتضمنة والحافة للوحدات القرائية.
- 3- التتبع المتتالي لمسار النص دون البحث في بنيته أو العمل على شرحه.
- 4- البحث عن بؤر انطلاق المعنى (les départs de sens)، لأن ما يكون النص ليس

<sup>84</sup> - رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر 1998، ص 123.

<sup>85</sup> - Claude chabrol; Sémiotique narrative et textuelle, librairie Larousse, page 29

بنيته الداخلية المغلقة، بل انطلاق المعنى منه، وتآلفه مع نصوص وشيفرات وعلامات أخرى (86).

### III - تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov

#### شعرية السرد، القصة والخطاب:

يعد تودوروف من بين النقاد الذين طوروا مفاهيم منسجمة، وحيوية تتعلق بالأبحاث النقدية الجديدة. وكان له الأثر الكبير في إغناء حقل الدراسات السردية من خلال تعريفه بالنقاد الشكلانيين الروس، الذين قدمهم لأوروبا بعد ترجمته لأعمالهم التي جمعها في كتاب بعنوان "نظرية الأدب" Théorie de la littérature<sup>(87)</sup> 1965 (\*). فتح هذا الإسهام آفاقاً جديدة للنظرية النقدية في مجال السرد، حيث ربط بين نموذجين للبحث هما الدرس اللساني والنقد الأدبي السرد.

لقد قدم تودوروف للنقد جملة من الكتابات المتعلقة بمجال السرد، أهمها مقالته المنشورة ضمن العدد 8 من مجلة تواصلات (Communication-1966)، وكتابه الشعرية (Poétique-1968)، وكتاب شعرية النثر (Poétique de la prose-1978).

وإذا حاولنا تتبع المسار الذي تشكل وفقه منظوره النقدي، نجد أنه يمثل حلقة من حلقات النقد الجديد في فرنسا، إلى جانب رولان بارت، وجيرار جينيت خصوصاً. ويعود ذلك للتقارب الكبير الحاصل في الأطروحات النقدية المنهجية التي قدمها هؤلاء ضمن مسارات وقواعد ثابتة لتحليل النص السرد. كما أن الأثر الكبير للمدرسة الشكلانية، وتحديد أعمال كل من جاكسون، بروب، توماشفسكي، يتضح صدها الكبير في أعمال "جماعة النقد الجديد". كما يمكننا أن نسجل التأثير الذي تركه

<sup>86</sup> - Ibid, page 32.

<sup>87</sup> -Tzvetan Todorov ; théorie de la littérature ; éditions seuil, Paris 1965.

\* - نشر هذا الكتاب عام 1965، وهو عبارة عن مقالات جمعها تودوروف تعبر عن أفكار الشكلانيين الروس، منهم تينيانوف، توماشفسكي، شلوفسكي..

الناقد ميخائيل باختين في التوجهات اللاحقة لتودوروف، وبخاصة فيما يدعوه النقد الحوارى.

وإذا سعينا إلى رسم معالم النظرية النقدية عند تودوروف، نجدها لا تختلف كثيرا عن المسار الذي خطاه رولان بارت، والمتمثل في الانطلاق من الأطروحة البنيوية اللسانية في تحليل السرد، ليتحول بعد ذلك إلى مفهوم الشعرية والنقد الحوارى. غير أن هذا الانتقال لم يحوله بصفة جذرية عن أطروحاته البنيوية والشكلانية الأساسية. وتتميز المرحلة الأولى -التي يمثلها مقاله الأساسي "مقولات السرد الأدبي" ( Les catégories du récit littéraire) المنشور ضمن العدد 8 من مجلة "تواصلات"<sup>(88)</sup> - بالاستفادة المباشرة من اللسانيات البنيوية، ومن مفهوم الخطاب عند إميل بنفنيست، ومن الشكلانيين الروس، وتحديدًا بروب وتوماشفسكي وشكلوفسكي في مقارنة القصة، ومفاهيم أخرى مثل المتن الحكائى، والمبنى الحكائى، نظام الوظائف.. وهو ما يشكل تجاوبا مع أطروحات بارت التجديدية، وردا على المقاربات الكلاسيكية للنقد الأدبى.

ويؤكد تودوروف على هذا الوعي المنهجي المقترح، حين يقول: "إن مهمتنا هنا هي اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبى"<sup>(89)</sup>. وتتضمن الاقتراحات المقدمة في المقال المذكور سياقًا واضحًا للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة، ويتم ذلك بدراستها وفق مستويين اثنين هما؛ التمييز بين القصة بوصفها نظامًا حكايا (Histoire)؛ وبوصفها نظامًا خطايا (Discours) أيضا. فالنص السردى في نظره يتميز بهذين المستويين، اللذين يمكن التعامل مع مكوناتهما بطريقة تتيح الكشف عن البنية السردية.

فالقصة تمثل جانبا حكايا من خلال الأحداث المتعاقبة، التي قد تتشابه مع الحياة الواقعية، كما أنها تمثل جانبا خطايا عبر طريقة انتقالها. فالقصة تفترض وجود راو

<sup>88</sup> - Tzvetan Todorov ; les catégories du récit littéraire; in Communication n° 8 , 1966 ,page 131

<sup>89</sup> - ,Ibid : page 132..

يتحدث عن أفعال ومواقف يسردها على مستمع أو متلق، سواء أكان هذا الراوي حقيقيا أم افتراضيا. وفي هذا المستوى فإن الذي يهمنا هو الطريقة التي تم بها السرد. ويقسم **تودوروف** المسارين المنتجين المتعلقين بالحكاية والخطاب إلى جملة من المباحث نقدمها كما يأتي:

### **1.III- القصة بوصفها حكاية Le récit comme histoire**

يشير **تودوروف** في هذا المستوى من التحليل، إلى أن الحكاية هي بنية مجردة مطلقة، مكونة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد، من طرف مجموعة مختلفة ومتعددة من الرواة، وبالتالي فهي غير ثابتة المعالم من حيث الأداء؛ حيث إن كل راو يقدمها وفق رؤيته الخاصة. غير أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تلغي حقيقة الحكاية الأساسية، التي هي عناصر قائمة باستمرار في هيكلها الأولي.

والسرد التتابعي والكرونولوجي للأحداث لا يفني بالضرورة بطبيعة الحكاية، التي يمكن أن يتغير المسار الكرونولوجي للأحداث فيها بمجرد أن تكون مشتملة على شخصيتين، فنجد أنفسنا مضطرين للتوقف عند حادثة خاصة بالشخصية الأولى، لنقوم بسرد الوقائع المتعلقة بالشخصية الثانية. ومن ثم يمكننا القول إن الحكاية ليست هي الأحداث، بل العلاقة الاتفاقية التي تؤلف بينها، فالحكاية لا وجود لها في ذاتها<sup>(90)</sup>. وبالتالي فإن إدراك الحكاية يتم في مستويين مختلفين من مستويات البنية الحكائية، هما:

(أ) - **منطق الأفعال** : يقرر **تودوروف** أن الأفعال في منظور الشعرية الكلاسيكية تتخذ طابعا دراسيا، يؤكد على تصنيفها من منظور التكرار. فالمنطق الذي يحكم آلية العلاقة الفعلية، لا يتحدد بمدى الاختلافات والتعالقات السردية، بل يتبع منحى متدرجا، في حصر مجموع الأحداث في مستوى بسيط من العلاقة مع الشخصيات، يجعل القراءة تتسم بالرتابة، والابتعاد عن تشكيل انسجام بين مختلف الوحدات السردية. ويقدم بالمقابل جملة من النماذج القابلة للتطبيق، من منظور أنه بالإمكان إقامة نمذجة تخص

<sup>90</sup> - Ibid. page 133

منطق الأفعال، قابلة لأن تكون صيغة مشتركة، تطبق بشكل نموذجي مطلق، يتناول الأفعال بصرف النظر عن طبيعتها.

يستنتج تودوروف في بحثه عن منطق مميز لترابط الأفعال نموذجين، هما:

- النموذج الأول وهو النموذج الثلاثي (Le modèle triadique)، وهذا النموذج المستلهم من كلود بريغوندي يؤكد على أن القصة مكونة وفق منطق التسلسل، من افتراضات وتنويعات لمجموعة من السرد الجزئية (micro-recit)، القارة والأساسية والتي تشترك وتبني وفقها كل الحكايات. لأنها تمثل المواقف الأساسية في الحياة ويقوم هذا النموذج على ثلاث وحدات فعلية هي الفعل، الاختلال، والتوازن. وهذه المقامات المجردة يمكن أن تنطوي على عدد غير محدد من الوضعيات والحالات. إلا أن مجالها الواقعي محدود في الحياة الإنسانية، من خلال الأبعاد المفهومية التي يتخذها، مثل: الصداقة، الحماية، العقد، الخيانة، التحقق. ومن الأمثلة التي أوردتها تودوروف من رواية العلاقات الخطيرة: الرغبة في الحب، الإغراء، تحقق الحب، وهو ما يؤدي إلى مفهوم تحقيق العقد<sup>(91)</sup>.

- النموذج الثاني: هو النموذج التماثلي، أو علاقة المشابهة (Le modèle homologique)، الذي يحدد من خلاله السرد مستوى تركيبيا، يرتبط بشبكة من العلاقات الاستبدالية، حيث يتم البحث انطلاقا من سطح النص على مستويات أخرى ممكنة تكثف من دلالاته. فالحكاية تقوم على أساس من التوتر القائم على المشابهة والاختلاف "واستغراق الحكاية في أحد هذين العنصرين دون الآخر يميلنا إلى نوع من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة.. ويعطينا بالمقابل نوعا من الببغاوية المتحجرة انطلاقا من تشابه المسندات، أو في شكل من الكتابة الوثائقية المبنية فقط على الاستبدال.<sup>(92)</sup>

<sup>91</sup> -Ibid. page 136

<sup>92</sup> - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للنشر والتوزيع القاهرة 1998 ص 64.

وبناء على هذا الاستنتاج يكون تسلسل الأفعال في الحكاية خاضعا لمنطق محدد مبني على التماثل والمقابلة. فقيام مشروع تقابله إعاقة واعتراض، وحدوث خطر تقابله مقاومة وتحدي أو هروب. وهكذا يمكن أن نحدد مجموع الاحتمالات السردية المبنية على التقاطع العلائقي، بين محوري التركيب والاستبدال السريين. وقد طور تودوروف المعطيات المتصلة بمنطق ترابط الأفعال بشكل أكثر دقة، وتحديدًا في مقاله المتعلق بالنحو السري، الذي ضمنه في كتابه شعرية النثر. (93)

### ب) - الشخصيات وعلاقتها:

ترابط الشخصيات في مستوى الحكاية وفق ثلاث علاقات، تنهض عليها المهام الأساسية لبنية العمل الأدبي السري في مستوى الحكاية، وهي: علاقة الرغبة (Désir)، علاقة التواصل (Communication) المعبر عنها بالمسارة (سر)، وعلاقة المشاركة (Participation). وتشكل كل علاقة من هذه العلاقات محورا تنحدر منه مجموعة من العلاقات الجزئية، التي تتخذ بعدا تنازليا استبداليا، ينسجم مع الإطار العام لهذه العلاقة. وتتحكم في التحويلات العلائقية ثلاث قواعد هي:

#### - قاعدة المعارضة la règle de l'opposition

وتترتب عنها ثلاث علاقات تعارض، وتقابل العلاقات الأساسية الثلاثة الأولى، وهذه العلاقات هي:

- علاقة الكراهية (La haine)، وتعارض علاقة الحب.
- علاقة القطيعة (الجهر) (afficher) وتعارض علاقة التواصل (المسارة).
- وأخيرا علاقة المنع (Empêchement)، وتعارض علاقة المشاركة.

#### ب) - قاعدة السلبية La règle du passif

<sup>93</sup> -- Tzvetan Todorov ; Poétique du récit du Seuil 1971 page 47.



وتترتب عنها علاقات متعدية بين الشخصيات عبر التجاور والتنافر والتقاطع، ومنه يمكن أن تمثل رمزيا لذلك بـ:

أ يرغب في ب وب يرغب في أ  
 أ يرغب في ب ويكره ج  
 أ يتواصل مع د وينقطع عن ج

وهكذا تتوالد العلاقات لتصل إلى اثني عشر علاقة، تميز الحركة الأساسية للعلاقات القائمة بين الشخصيات.

### ج- التحويلات الشخصية Les transformations personnelles

ويتعلق هذا المستوى بالتحويلات التي تطرأ على نوعية العلاقات التي تربط الشخصية مع الشخصيات الأخرى، أو الشخصيات فيما بينها؛ فقد تتحول علاقة الرغبة إلى علاقة تملك، كما قد تنتقل الرغبة في التملك بعد تحققها إلى اللامبالاة، ويمكن لعلاقة المجاهرة بالسرد، أن تتحول بين شخصيتين إلى تواصل. وهكذا تصبح التحويلات الشخصية من بين المواقف التي تبنى وفقها العلاقات القائمة بين الشخصيات في مستوى الحكاية.

### III.2- القصة بوصفها خطاب Le récit comme discours

يترتب عن الإجراء الثاني عند تودوروف، في التعامل مع القصة بوصفها خطابا تغيير في مجال التعامل مع النص السردى. ففي حالة الحكاية تم التعامل مع النص، على أنه مجموعة من الوقائع التي ترتبط بمنظومة علاقات خاصة بها. أما في مستوى الخطاب

فإن تودوروف يميز بين ثلاثة مستويات تتصل بالطريقة التي يتم بها تقديم القصة، وهذا بطبيعة الحال انطلاقاً من المجال الملفوظي المحدد عبر النص المكتوب، والذي يرسله راو سارد يقوم بتوجيهه إلى متلق.

وتتحدد المستويات الثلاث من خلال؛ زمن القصة وفيه تتم مراجعة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومظاهر السرد وتتصل بدراسة وتحليل الطريقة التي يدرك من خلالها الراوي نص الحكاية؛ أما صيغة السرد فتتعلق بالكيفية التي يوجه بها الراوي خطابه، والصيغة التي يطلعنا من خلالها على مضمون الحكاية.

### (أ) - زمن السرد

يعد الزمن من بين الانتظامات الأساسية التي تميز بين الحكاية والخطاب، فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببي، ولذلك فإن المستوى الأول للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل. أما في مستوى الخطاب فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد، وبالتالي فإن النظام الأساسي يصبح خاضعاً لاعتبارات أخرى يحددها الراوي، فتتكس المتوالية الحديثة وتتلاشى لحساب بنية جديدة يحددها المقام السردى. وهذا الوضع الجديد الناتج عن تغيير المتواليات الفعلية والحديثة هو الذي يميز أهمية القصة.

وهذا المنطق الذي يؤكد الشكلايون الروس في تحديدهم لمفهوم الخطاب السردى، يعتمد تودوروف منطلقاً للتمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردى، التي تتوزع إلى ثلاث صيغ هي: التسلسل، والتضمن، والتناوب.

- فبالنسبة للتسلسل أو التتالي (Enchaînement)، فإن السرود الصغرى أو الحكايات يتوالى سردها الواحدة تلو الأخرى، ولا يتم الانتقال إلى الثانية إلا بعد اكتمال الحكاية الأولى. ويتميز هذا الخطاب بالتشابه في بنية كل حكاية من حكاياته.

- أما التضمن (Enchâssement)، فيتعلق بالخطاب السردى الذي تتضمن فيه الحكاية الأساسية حكايات أخرى بداخلها، وتشكل قصص ألف ليلة وليلة أفضل

نموذج لهذا الشكل من الخطاب

- والنموذج الثالث والأخير الذي يحدده **تودوروف** يسمى التناوب (Alternance)، ويتحقق هذا الشكل من السرد عندما يتعلق الأمر بسرد قصتين، حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الأولى ليتم الانتقال للثانية، ثم العودة للحكاية الأولى وهكذا إلى نهاية السرد<sup>(94)</sup>.

ويشير **تودوروف** في نهاية كلامه عن زمن الخطاب، إلى زمن الملفوظية (زمن الكتابة)، وزمن التلقي (زمن القراءة) باعتبارهما يتفاعلا بصورة أو بأخرى من خلال التواصل مع النص السردى.

### III.1.2 - مظاهر السرد Les aspects du récit

تطلب دراسة النص السردى البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين "هو" الحكاية، و"أنا" الخطاب. وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية)، وبين من يقدمها (السارد) أو الراوي. وتتحدد تسمية هذا الفعل بـ "الرؤية". ويقدم **تودوروف** في هذا الصدد التقسيم الثلاثي المتكامل الذي اقترحه **جون بويون** (Jean Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية"<sup>(95)</sup>، مع إجراءاته لبعض التعديلات البسيطة، حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يروييه عن الشخصيات. وتكون هذه العلاقة متمظهرة في ثلاث حالات :

1- **الراوي < الشخصية**: (الرؤية من الخلف vision par derrière) في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسراراً بالنسبة له، إنه يعرف ما قامت به، وما ستقوم به، أو ما تفكر فيه؛ فالشخصيات لا تملك أسراراً بالنسبة للراوي، الذي يقرأ أفكارها ويرى من وراء الجدران.

<sup>94</sup> - Tzvetan Todorov ; les catégories du récit littéraire; in Communication n°8, 1966, page 146.

<sup>95</sup> - Jean Pouillon; temps et roman, édition Gallimard 1946.

(ب) - الراوي = الشخصية: (الرؤية مع vision avec)، في هذا النوع من الرؤية تتساوى معرفة الراوي والشخصية، حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك. وسواء تمت عملية السرد بضمير المتكلم، أو ضمير الغائب، فإن بنية الرؤية مع الموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير.

(ج) - الراوي > الشخصية: (الرؤية من الخارج vision par dehors)، في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جدا، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي، وهو لا يقدم لنا من إلا ما هو ظاهر للعيان، وهذه الرؤية نادرة جدا في السرد القديم والحديث، ولا نكاد نعثر على نماذج تامة إلا قليلا.

وبالإضافة للمقترحات السابقة في مجال أنواع الرؤية، يشير **تودوروف** إلى نوع رابع يدعوه الرؤية المتعددة الأوجه أو الرؤية البانورامية vision stéréoscopique<sup>(96)</sup>، وتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات، ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد أو حادثة واحدة، فنحصل على رؤى مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة نفس الحدث.

### III.2.2 - صيغ السرد les modes du récit

إذا كانت دراستنا للقسم السابق المتعلق بمظاهر السرد، وتناولنا درجة المعرفة المتداولة بين الراوي والشخصية، فإننا في ما يتعلق بصيغ السرد سنركز على الطريقة التي يتم عبرها استقبال الراوي للحكاية، ومن ثم إبلاغها للمتلقي. وتتطلب هذه العملية الإبلاغية تقنية خاصة تتصل بجملة من التوجهات القائمة في مستوى علاقة الراوي بما يروي، وبنوعية الإخبار ودرجته.

وكما يقول **تودوروف** فإن السارد أو الراوي أمام حالتين اثنتين: فإما أن "يرينا"

<sup>96</sup> - Tzvetan Todorov ; les catégories du récit littéraire; op.cit, 1966, page 148.

(montre) الأشياء، أو أن "يقولها" (Dire). وانطلاقاً من هذين الوضعين الخطابيين تتحدد صيغتان أساسيتان هما: السرد و العرض؛ ففي حالة العرض وهو الشكل الأكثر تجاوباً منذ القديم مع النصوص الحكائية، يتم نقل الأحداث والإخبار بها من طرف الراوي الذي يعد موقفه في هذه الحال الأولى مجرد وسيط سلبي؛ أما الحالة الأساسية الثانية، وهي صيغة العرض، فإن أصولها متصلة بالدراما، أين تكون الأحداث ممسحة ومعروضة أمام الجمهور المتلقي، الذي يتواصل معها دون أي وساطة من الراوي.

إن العلاقة القائمة في مستوى الخطاب السردى بين صيغتي السرد والعرض، تتخذ بعداً مفهوماً يحدد الفرق بين كلام الشخصية وكلام الراوي؛ فحين نكون بصدد الكلام الذي تقوله الشخصية، فإننا هنا بصدد الخطاب المباشر، وبالتالي يكون إحساسنا بأننا أمام مشهد تقوم فيه أفعال حقيقية سواء أكانت هذه الأفعال كلامية أم ممارسة حديثة. ويتميز الخطاب في هذه الحال بالاستقلالية والتفرد، ويعكس الأبعاد السيكولوجية واللسانية للمتكلم من خلال التللفظ<sup>(97)</sup>.

أما في الحالة الثانية والتي يكون فيها الخطاب منقولاً من طرف سارد غير المتكلم الأصلي، فإننا نكون إزاء فعل سردي يتميز باللامباشرة، ويكون المتلقي أو المستمع في وضعية خطابية مختلفة؛ حيث لا يتلقى من حقيقة السرد إلا ما يقدمه له الراوي، ويكون الخطاب في مستواه التللفظي اللغوي خاضعاً لذاتية الراوي، الذي يمكنه أن يتصرف في الخطاب المنقول، سواء بتقديمه متماهياً مع خطابه، أو بالتقديم له أو التعليق عليه. وفي هذه الحالات نكون أمام تنوعات للصيغة السردية الأساسية، في شكل صيغ سردية صغرى.

لقد حدد تودوروف من خلال العرض السابق المستوى الإجرائي في دراسة النص السردى، وغايته في ذلك الإمساك بالبنية الأدبية للنص، بوصفها قيمة أساسية تتحكم في كل العلاقات البنائية الأولية. وكما سبق وأن أشرنا في بداية الحديث عن

<sup>97</sup> - Ibid . p : 150.

مسعى تودوروف البنيوي، فإن استلهاماته المنهجية في المقاربة السردية السابقة تتقاطع مع مجمل منظري النقد البنيوي الجديد. ويؤكد التنوع الذي عرفته الكتابة النقدية اللاحقة استمرارية في تطوير الأداة الإجرائية، وتجاوز بعض الزلات التي تكون قد حدثت. ولذلك يمكننا أن نلاحظ هذا التنوع المنهجي في الانتقال من مستوى النظرية البنيوية إلى مفاهيم شمولية أوسع هي مفهوم الشعرية، الذي بدأ مساره الأول علي يد الناقد الشكلاي واللساني رومان جاكسون. وقد تناول تودوروف مفهوم الشعرية ضمن أثرين هامين نشرهما على التوالي كما أشرنا سابقا هما: كتاب "الشعرية"، وكتاب "شعرية النثر". كان لهذين الكتابين صدى كبير في أوساط النقد العربي المعاصر، وسنسى لتقديم الملامح والمنطلقات التي ميزت رؤية تودوروف للشعرية.

### III.3- شعرية السرد والنحو السردية:

ينطلق تودوروف من البحث في الخصائص الأدبية عموما، ليصوغ مفهومها عاما لما يسميه "الشعرية" (POETIQUE)، التي يحدد موضوعها بأنه ليس هو العمل الأدبي بل البحث في خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تظهرا لبنية مجردة وعمامة<sup>(98)</sup>. فالشعرية لا تسعى لتحديد المعنى في النص الأدبي، بل تعمل على إقامة قطيعة بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، عبر البحث في القواعد التي تتحكم في نشأة هذه الأعمال. وهذا المفهوم الذي يعتمد تودوروف يلتقي بصورة واضحة مع مفهوم "الأدبية" الذي وضعه جاكسون، ويتقاطع كذلك مع ما أطلق عليه رولان بارت مفهوم "علم الأدب"<sup>(99)</sup>. وتغدو الشعرية من هذا المنظور سعيا لإقامة نظرية تتناول تحديد البنية النصية وصيغ اشتغال الخطاب الأدبي، ومجال الشعرية لا يمكن أن يخص جزئية من العمل الأدبي، بل يتناول بالدراسة البنيات العامة المجردة التي تتمثلها النصوص

<sup>98</sup> - Tzvetan Todorov ; Poétique, éditions du Seuil 1968, page 19.

<sup>99</sup> - رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ص 91.

الأدبية كالوصف، أو الأفعال، أو السرد<sup>(100)</sup>. ويقترح تودوروف لدراسة النص الأدبي جملة من المظاهر والمستويات، التي يرى بأنها الأكثر ثباتا واستقرارا في الخطاب الأدبي، وهي المستوى الدلالي، و المستوى اللفظي، و المستوى التركيبي.

وقد وضع أبعاد هذه المستويات في كتابه "الشعرية"، فيشير إلى أن:

**أ- المستوى الدلالي:** في هذا المستوى الذي يرى تودوروف أنه لم ينل حظه من الدراسات النصية السردية، يمكن أن يتم كشفه من خلال البحث الدلالي عن مجموعة من المظاهر هي: المظهر المرجعي والمظهر الحرفي والمظهر المادي<sup>(101)</sup>.

**ب- المستوى اللفظي:** أما فيما يخص المستوى اللفظي، فإنه يتعلق بدراسة سجلات الكلام، التي يعبر من خلالها السارد عن القصة وطبيعة اللغة المستعملة، وهذا التوظيف اللغوي للسارد يطبع لغة القصة بجملة من المقولات هي الواقعية والتجريد، الحقيقة البلاغية، التناص، وأخيرا الذاتية<sup>(102)</sup>. كما أن المستوى اللفظي يحدد دراسة الانتقال من الخطاب إلى السرد من خلال أربعة مظاهر هي الصيغة والزمن، وجهة النظر أو الرؤية، والصوت السردية.

ففي المظهر المتعلق بالصيغة (Mode) يمكننا أن نميز بين مظهرين كان قد ميز بينهما أفلاطون هما المحاكاة "سرد تمثيلي دون تلفظ" (diégésis)، وهذا النوع من السرد غير المتلفظ لا يتطلب تنويعا صيغيا. والحكي التام "سرد متلفظ" (mimésis)، ومن خلال مظهر الحكي التام تتغير أوضاع ومنطلقات السرد في علاقته بالسارد، إلى ثلاثة أشكال هي :

- الأسلوب المباشر: وفيه لا يتلقى الخطاب أي تغيير، فهو خطاب منقول

بحرفيته

<sup>100</sup> - Tzvetan Todorov ; Poétique, éditions du Seuil 1968. page 24.

<sup>101</sup> - Ibid. page 29.

<sup>102</sup> - Ibid. page 46.

- الأسلوب غير المباشر: وفيه يتم الاحتفاظ بمحتوى ومضمون الخطاب ودمج كخطاب في سياق السرد ضمن خطاب السارد.
  - الخطاب المروي: وهو خطاب ينقل محتواه دون أي احتفاظ بألفاظه.
- فمستوى الصيغة يتمثل في تحديد درجة الارتباط القائمة بين الخطاب ومرجعه (103).

أما المظهر المتعلق بالزمن، فإنه يتناول الزمن في خصوصياته النصية والواقعية والوقائعية الحديثة. ويرى تودوروف أن الزمن عنصر يسمح بالانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخيل، ويميز في ذلك بين مظهرين أساسيين للزمن هما زمن الأحداث، وزمن الخطاب. ويستعير تودوروف الفرضيات الشكلانية التي تميز بين نظام تنالي الأحداث، وبين نظام ترتيبها في الخطاب. كما يستفيد من تقسيمات جيرار جينيت (Gérard Genette)، ويعطينا مجالات دراسة الزمن فيحددها ضمن مقولات النظام والمدة والتواتر.

ففي مستوى النظام الزمني (Ordre) نجد شكلين للحضور هما: الاسترجاع أو العودة إلى الخلف (rétrospections)، والاستشراف (prospections) أو التوقع المستقبلي. أما في مستوى المدة (Durée) فإن تودوروف يقترح التوصيفات الزمنية الآتية:

- 1- تعليق الزمن أو الاستراحة (Pause): وتكون عندما لا يشتمل زمن الخطاب على أي زمن حدثي، ويكون مجالا للوصف أو التأمل.
- 2- الحذف (Ellipse): وهي الحالة العكسية للسابقة حيث إن الزمن السردية لا يتضمن أي جزء من الزمن الحدثي التخيلي، إنه إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها.

<sup>103</sup> -Ibid. p : 52.



- 3- المشهد (Scène): وهو حالة تطابق بين زمن الخطاب وزمن الأحداث.
- 4- الخلاصة (Résumé) والوصف الاسترجاعي ( la description anachronique)، وهذان المجالان الزمانيان لهما علاقة إجمالية بالمستوى الحدسي التخيلي، لمدة تطول أو تقصر؛ فالخلاصة تختصر سنوات بأكملها في جملة واحدة؛ والوصف الاسترجاعي قد يصعب معه تمثيل الأحداث في نفس قيمتها الزمنية<sup>(104)</sup>.

وفي المجال الأخير لدراسة المكون الزمني في الخطاب السردى، وهو مجال التواتر

(Fréquence) يرى تودوروف أنه يمكننا من خلاله تحديد ثلاثة مظاهر للسرد هي:

- 1- السرد المفرد (Singulatif): حيث ( إن خطابا واحدا يسرد حادثة واحدة.
- 2- السرد التكراري (Répétitif): وفيه تسرد عدة خطابات حادثة واحدة.
- 3- السرد المتشابه (Itératif): ويمثله خطاب واحد يسرد عدة أحداث متماثلة<sup>(105)</sup>.

أما فيما يتعلق بالمظهر الأخير من مستوى اللفظي، ينتقل تودوروف للإشارة إلى الرؤية، ويتحدد من خلالها ضرورة تحديد السارد سواء بضمير المتكلم أو الغائب، وطبيعة العلاقة التي يقيمها مع سرده، هل تتسم بالذاتية أو الموضوعية. كما ندرس في سياق الرؤية، جانبا أساسيا هو موقع أو زاوية الرؤية وامتدادها ودرجة عمقها، وهل هي داخلية تقدم لنا كل المعلومات عن الشخصية أم خارجية تكتفي بوصف الأفعال المدركة دون إضافة أي تعليق. كما أن الحديث عن التبئير يشكل العنصر الأخير من مستوى الرؤية، حيث نصادف في السرد ذي التبئير الداخلي (Focalisation interne)، صفة الراوي العليم (Narrateur omniscient)<sup>(106)</sup>.

<sup>104</sup>-Ibid, page 55.

<sup>105</sup>-Ibid, page 56.

<sup>106</sup>-Ibid, page 61..

**III.1.3 - المستوى التركيبي:**

إن المقصود بالتركيب في هذا المجال، ليس عملية التركيب النحوي الجملي البسيط، بل يتخذ طابعا تأليفيا لإنجاز تراكيب مختلفة من العلاقات بين مختلف المكونات النصية، سواء أكانت جملا، أم مقاطع، أو مكونات زمانية أو مكانية. ولذلك يصف **تودوروف** هذا المظهر من شعرية النص، بالبنيات السردية. ويقسمه إلى ثلاثة أنظمة هي: النظام المنطقي، والنظام الزماني والنظام المكاني.

وتستفيد هذه الانتظامات من خصوصية السياق السردى للنص، فقد تتحدد من خلال حضور مستقل لكل عنصر وانفراده بالسرد، وقد تتعاصر داخل النص السردى، لكن عبر مقولة المهيمنة التي تغلب حضور مظهر على حساب آخر.

**III.2.3 - السردية أو نحو السرد narratologie :**

في دراسته التي تحمل عنوان " نحو السرد الديكامرون " (Grammaire du récit) عمل **تودوروف** على توسيع أفق الأبحاث السردية، انطلاقا من تحديد البنيات المجردة، التي تقوم عليها المنظومة السردية بصورة عامة. واستند في ذلك إلى الإمكانية التي يتيحها النموذج اللغوي من تصنيفات وعلاقات وقواعد ثابتة. وكان لفكرة النحو العالمي التي عرفها مجال الدراسات اللغوية، دور كبير لإنجاز قواعد تحكم بنية كل اللغات الإنسانية، وهي ما يعرف بالبنية الأساسية العالمية أو النحو العالمي. وإذا كانت اللغة هي نظام رمزي بالأساس، وتمتلك جهازا مفاهيميا كبيرا لدراستها، فإنه بالإمكان الاستفادة من هذا الجهاز، لإقامة نحو سردي عالمي، "خاصة وأن القصة هي نظام رمزي يمكننا من استعارة القواعد اللغوية لدراسته" (107).

وينطلق **تودوروف** في البحث عن البنيات المجردة للنظام السردى، مستعبرا المصطلحات المحددة للنظام اللغوي من اسم وفعل وصفة وأسماء العلم، موجهها الدراسة

<sup>107</sup> -Tzvetan Todorov ; Poétique de la prose, éditions du Seuil 1971, page 48.

لتتخذ محاور ثابتة هي المستوى الدلالي (sémantique) والمستوى النحوي (syntaxique) والمستوى اللفظي (verbal). وقد يبدو أن هذا المسعى فيه دفع للتناظر بين القاعدة اللغوية والبنية السردية، إلى حدود قصوى تتناسب مع الأطروحة البنيوية المركزية، التي ترى أن الأدب هو التجلي الأمثل للغة<sup>(108)</sup>.

كما أن المسعى القائم لدى تودوروف والمتوخى من هذا التناظر المجسد، هو العمل على إقامة نظرية أو علم للسرد على غرار علم اللغة. "ويقدم تودوروف أكثر القضايا حيوية في دراسته عن "ديكامرون بوكاشيو" بعنوان "أجرومية الديكامرون" وهي دراسة تكشف بمالتها العلمية عن محاولة تأسيس "نحو" عام للقصص انطلاقاً من موقف موضوعي واثق بموضوعيته وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما تضمنته مواقف ما بعد البنيوية"<sup>(109)</sup>.

ويتأسس النموذج الذي يقترحه تودوروف في "نحو السرد" على إقامة تناظر بين تقسيمات اللغة ومكونات السرد. حيث نجد أن المستوى الدلالي تقابله بنية المضمون السردية، أما المستوى اللفظي فيتعلق باللغة التي تروى بها الحكايات، أما المستوى التركيبي فيتناول العلاقة القائمة بين الأحداث. وهذه القضايا أشرنا إليها سابقاً حين تقديمنا لمحاور البحث في الشعرية عند تودوروف. غير أنه من المفيد الإشارة إلى التحديدات التي قدمها بخصوص بنية التركيب اللغوي والتركيب السردية.

أ- إن المسندات (prédicats) تقوم بدور وظيفي في تحديد حركة الانتقال السردية؛ فبالنسبة للعقدة الأولية (intrigue) نجد أن الانتقال من حالة توازن إلى أخرى تتم من خلال حالة التوازن الأولى، التي تميز كل نص سردي، هذا التوازن يختل بتدخل قوة أخرى، غير أن وضعية التوازن تعود بفضل قوة معاكسة، مما بمعنى أن النص يعيش ثلاث حالات هي

<sup>108</sup> - آن جيفرسون وديفيد روبي : النظرية الأدبية المعاصرة، ص173.

<sup>109</sup> -رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ص 100

### 1) حالة توازن (2) اختلال (3) حالة توازن (110)

غير أنه من الملاحظ أن حالة التوازن الثانية مخالفة في نوعيتها للحالة الأولى. لذلك يمكننا إعادة صياغتها وفق مخطط تجريدي يكون كما يأتي:

وضع ابتدائي - تحول - وضع نهائي.

واستنادا لذلك يميز **تودوروف** بين مستويين من المقاطع (Episode).

المقاطع التي تبين الحالة (توازن، واختلال). والمقاطع التي تبين الانتقال من حالة لأخرى، أو من وضع لآخر، وتتميز المقاطع الأولى بالطابع السكوني، في حين تكون المقاطع الثانية ديناميكية، وهذه المقاطع وتصنيفها تسمح لنا بمناظرتها مع الصفة والفعل، حيث تكون وظيفة "الصفات" السردية هي تحديد حالات التوازن واللاتوازن، في حين تقوم "الأفعال" بمجaraة الانتقال من حالة لأخرى.

أما فيما يتعلق بالأسماء (Nom Propre) والتي تعد اسما نحويا، وليس اسم علم. حيث يوضح **تودوروف** أن المقصود بـ Nom Propre هو الاسم في النحو، فإن وظيفتها تتخذ بعدا تجريديا، قابل لأن تحدد من خلال شخصيات مختلفة من الفاعلين، فالقاعدة الأساسية لدراسة بنية العقدة في القصة هو القيام بتلخيصها، حيث تكون كل حادثة عبارة عن شبه جملة طرفاها فاعل وموضوع، ويجب تحديد مستويين لهما، هما: التعيين (Description) والوصف (Dénomination).

فعبارة مثل "ملك فرنسا"، الأرملة، الخادمة تحدد في ذات الوقت شخصا بعينه، وتقدم في آن بعض خصائصه وصفاته، وتتفاعل هذه القيم نحويا عندما نتعرض للمثال: "ملك فرنسا، يذهب في سفر le roi de France Part en voyage"؛ فالجملة السابقة في مستوى التعيين والوصف تقدم عبارتين، الأولى تحدد أن "س" هو ملك فرنسا، و"س" سيذهب في سفر. وهذه الأشكال التي يمكن أن يملأها المسند هي أشكال

<sup>110</sup> Tzvetan Todorov. Poétique de la prose. Page 50

فارغة، وقد توظف الاسم الموصول للتعين عند استعمالنا لـ: "الذي". ويقرر تودوروف أن هذه البنيات الشكلية النحوية: اسم فعل، صفة، ضمير. .. يمكن تمثلها لدراسة النص السردى<sup>(111)</sup>.

يتضح لنا أن النحو السردى صيغه بنائية، تسعى لوضع قواعد قارة وثابتة في قراءة النص السردى، تنطلق من تصنيفات أولية، وتصنيفات ثانوية. فالتصنيفات الأولية تتعلق بعناصر الكلمة أو الجملة لتنتقل إلى المقطع السردى ثم النص، وهي المجموعة القصصية "الديكامرون" للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو (1313 - 1375). فبنية الجملة تتكون من اسم وفعل وصفة، وضمير، وظرف زمان أو مكان، ووفقا لهذا فإن الشخصيات القصصية تصبح أسماء، والخصائص المتعلقة بهذه الشخصيات تصنف على أنها نعوت، والأحداث التي تقع لها تأخذ في منزلة الأفعال. وهذه التصنيفات تخضع بدورها إلى تقسيمات تسهم في بناء الجملة السردية، وتحدد صيغ النعوت إلى:

وصف الحالات (سعيد، تعين، فرح...)، وصف الخصائص الداخلية (فضائل، رذائل)، وصف الصفات الخارجية (ذكر، أنثى، من أصل نبيل، من عامة الناس)، أما الأفعال فتترد إلى ثلاثة:

أ- يغير من الوضع

ب- يرتكب جرما

ج- يعاقب<sup>(112)</sup>

وإذا انتقلنا إلى المستوى الأعلى من الجملة وهو المقطع (Séquence) فإنه يتشكل من متوالية من الجمل التي تنشئ قصة، وتكون العلاقة القائمة بين الجمل إما زمنية أو منطقية أو مكانية، وتكون مهمة المقطع هي: وصف حالة الاضطراب والتوازن، أو تصف حالة الانتقال من حالة لأخرى<sup>(113)</sup>. وإذا انتقلنا لمستوى النص فإن تودوروف

<sup>111</sup>Ibid, page.52

<sup>112</sup> - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ص 45

<sup>113</sup> - T.Todorov. Poétique du récit page 55

يقدم ثلاثة مكنات للتفاعل الجملي، هي التسلسل والتضمن والتداخل.

وينتقل تودوروف إلى مستوى آخر هو التحويلات السردية (هنري جيمس) (les transformations narratives). وهذه التحويلات تتخذ قاعدة لها المفاهيم السابقة، لتصبح تحويلات في مستوى التركيب السردية، والعلاقات القائمة بين الحالة والتحول والانتقال هي بين الصفات والأفعال والأسماء. وتدرج عنها جملة من الوضعيات الخاصة بالصوت السردية، والمظهر والصيغة السردية، ويمكننا أن نذكر هذه التحويلات كما قسمها تودوروف إلى قسمين هما<sup>(114)</sup>:

أ- التحويلات البسيطة (Simples): وتشمل تحويلات: الصيغة بتفريعاتها (الحدوثية، الوجوبية، التمني، الشرط، التنبؤ):

— تحويلات القصد: النية تعلق إلى القضية المراد تحقيقها وليس إلى الفعل بحد ذاته عزم، حاول، صمم (فعل قي حالة نشوء)

-تحويلات النتيجة: تتعلق بتمام الفعل؛ نجح في، وفق إلى

-تحويلات الطريقة الكيفية: وألفاظه هي يبادر، يستमित، يتحرق

-تحويلات المظهر الأوجه: ويعبر عنها بأفعال مثل شرع، كان بصدد، انتهى

وهي أفعال تعبر عن حالات الحدث: البداية، النهاية، الانخراط في الحدث

-تحويلات الوضع والحالة: والمقصود هنا (Statut) أي تحديد الوضع عن

طريق النفي بمعنى إحلال الصيغة السلبية مع الصيغة الإيجابية.

ب- التحويلات المركبة (Complexe): وتتعلق بوجود محمول ثان يضاف للمحمول

الأول ويرتبط به، مما يعني تجاوز ذاتي معاً، تتبادل الوضعيات السردية من خلال التحويلات البسيطة.

وينقسم إلى ستة أقسام، هي:

1- تحويلات الظاهر Apparence: وتتعلق باستبدال مسند بآخر، دون أن يكون ذلك

<sup>114</sup> -أنظر: عثمانى المبلود : شعرية تودوروف الصفحات 59 - 61، والسيد إبراهيم نظرية الرواية ص 54-60

حقيقيا، وصيغته: يدعي، يزعم وهي أفعال قائمة على أساس التمييز بين المظهر والحقيقة،  
س أو ص (زعم أن س) ارتكب جريمة.

2- **تحويلات المعرفة Connaissance**: وتعلق باكتساب الوعي بالحدث وصيغته:  
لاحظ، علم، تنبأ، عجز عن تذكر حدث س أو ص (يعلم أن س) ارتكب جريمة.

3- **تحويلات الوصف description**: وهي تحويلات تكمل التحويل الثاني (المعرفة)،  
ويشمل أساسا أفعال القول: يحكي، يقص، يقول، يعلن، يشرح، يذيع. ومثالها س  
(أو ص) يحكى بأن س ارتكب جريمة.

4- **تحويلات التقدير والافتراض Supposition**: وتخص هذه التحويلات الأفعال غير  
المنجزة التي يعبر عنها بأفعال، وصيغة مثل يتوقع، يتوجس، يشك، والصيغة التنبؤية  
تجعل هذه الأفعال متعلقة بالمستقبل، مثلها في ذلك أفعال تحويلات النية، الصيغة،  
المظهر، ومثالها: س (أو ص) توقع أن س ستركب جريمة.

5- **تحويلات الشخصية أو المنسوبة إلى ذات Subjectivation**: إذا كانت  
التحويلات السابقة تتعلق بالخطاب وموضوعه. فإن هذا التحويل يخص موقف الذات،  
ولا يغير القضية الأساسية، وتعبر عنه أفعال: أعتقد، فكر، تشكل لديه انطباع، أعتبر،  
قيّم، ومثالها س (أو ص) يعتقد أن س ارتكب جريمة.

6- **تحويلات السلوك الحالة Attitude**: هذه التحويلات تخص حالة المسند، لأنها تبين  
ما يحدث لدى الفرد أثناء وقوع الحدث، ويختلف هذا التحويل عن "تحويل الكيفية"؛  
في أن المعلومة هنا تخص المسند، أي الذات وأفعال هذا التحويل: يبتهج، يسر يستاء.  
ومثالها (س يسر بارتكاب جريمة).

إن المسارات السابقة تؤكد على مدى الجهد الذي بذله **تودوروف** من أجل  
إعطاء صورة متكاملة للنحو السردى، القائم أساسا على فرضين أساسيين، أحدهما عن  
يرووب هما الحالة والتحول، وهي محاولة واضحة لوضع المسار السردى موضع اختيار  
من حيث تركيبه الذي لا يختلف باختلاف اللغات والثقافات، استنادا إلى القيمة

الأساسية وهي "الإخبار". ولذلك يقول **تودوروف** في ختام دراسته لقصص الديكامرون: "إن هذه الأمثلة كافية لإعطائنا فكرة عن النحو السردى، وحال الدراسات السردية تتطلب منا صياغة جهاز وصفي، قبل البدء بمقاربة الأفعال"<sup>(115)</sup>. وهذا بالفعل ما فعله حين قام بمراجعة الوظائف التي اخترعها بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية"، واكتشف أن هذه الوظائف قابلة للاندماج انطلاقاً من تشابه التحويلات القائمة فيها.

وإذا كان ما قدمه **تودوروف** يمثل مسارا تجاوز الأطروحات الأولى في بنية الحكاية، واستثمر مبدأ عاما هو النحو السردى، فإن التفاعل الذي عرفته الدراسات السردية المعاصرة واللاحقة، قد أعطت أبعادا أخرى وتقطيعات نمطية مثيلة، لكن غير متشابهة أحيانا، منها ما قدمه **جيرار جينيت** و**كلود بريمون** و**هنرى ميتران**، الذين سيشكلون امتدادات طبيعية ومنطقية لأطروحات النقد الجديد في فرنسا، والموجه أساسا لدراسة مكونات الخطاب السردى.

ويرى **كلود بريمون** في كتابه "منطق السرد" أن **تودوروف** في كتابه "نحو الديكامرون"، لم يرق بعمل فيلولوجي تاريخي، ولا حتى دراسة أدبية، بل إنه من خلال مائة قصة لـ**بوكاشيو** تصدى لإقامة قواعد لموضوع كانت المعرفة به قليلة، هو القصة التي نظم وضبط مظاهرها، ووضع أسسا لعلم غير موجود هو السردية، أو علم السرد <sup>(116)</sup> Narratologie.

#### IV - جيرار جينيت (Gérard Genette) (1930 - )

#### 1.IV - مستويات السرد: الحكاية والقصة والسرد

<sup>115</sup> T.Todorov. la Grammaire du Récit In Poétique de la prose page 57.

<sup>116</sup> -Claude Bremond ; logique du récit, éditions seuil, Paris 1973, page 103.



تشكل كتابات **جيرار جينيت** ثالث المرتكزات التي تمحور حولها النقد الجديد في مقارنة النصوص السردية، ولعل هذا الحكم الجازم يملك مشروعيته اعتبارا لما تميزت به هذه الكتابات من عمق وتنوع في محاوره النصوص السردية، بهدف البحث عن قواعد ثابتة لبنية مجردة تتحكم في تشكيلها. وإذا كان **رولان بارت** قد فتح المجال للتأسيس لشعرية جديدة، سالكا دروب التنوع التنظيري من مكونات النص إلى تفاعل القارئ، وسائر **تودوروف** نفس الخطوات، فإن **جيرار جينيت** - بما يملكه من خصوصية أكاديمية وتنوع في المدارك الثقافية والنقدية - أسس للنظرية البنائية كأطروحة نظرية، وكمناهج يركز على الخصوصيات الجمالية والبلاغية لمكونات شعرية النص، من خلال سعيه "لإقامة نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف إمكانات الخطاب.. وبهذه الصفة يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته" (117).

ويؤكد **جيرار جينيت** نزعتَه "الشعرية" (Poétique)، الهادفة إلى البحث في مقومات النص الداخلية، بعيدا عن الإكراهات الخارجية مهما كانت اجتماعية أو تاريخية، حين يقول: "إن اللوم الموجه للنقد الجديد (الموضوعاتي والشكلياني) بأنه يهمل ولا يبالي بالتاريخ مردود، لأننا نضع التاريخ بين قوسين ونؤجله لأسباب منهجية. والنقد الشكلياني غايته البحث في نظرية الأشكال الأدبية، أو بشكل مختصر يبحث في الشعرية" (118).

فالمصطلحات الجديدة لا تعني أن النقد الجديد يرسي قطيعة مع ما سبقه من قراءات، ومحاولات تقييم جمالية، و**جيرار جينيت** يراهن على مثولية النص، أي ذلك الذي يتلاقى مع نصوص أخرى من النوع ذاته، ويتغير في أنساقه الأسلوبية والدرامية معها. والناقد يشدد على تواصلية الكتابة منذ الإلياذة والأوديسة إلى اليوم (119).

<sup>117</sup> عبد الجليل الأزدي محمد معتصم : مقدمة ترجمة خطاب الحكاية، منشورات الاختلاف ط3 الجزائر 2003

<sup>118</sup> -Gérard Genette : Figure III éditions du Seuil. 1972. page 13.

<sup>119</sup> - فؤاد أبو منصور النقد النبوي، ص 186.

وتعد كتب جينيت من الإنجازات المركزية للاتجاه النيوي والنقد الجديد، في البحث عن سياقات تكشف بناء النص الأدبي، وطرائقه الإبلاغية ومكوناته وأنساقه التكوينية، وخاصة سلسلة كتبه "أشكال" (Figures) التي توحى باهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية. لأن الأشكال (Figures) لفظة مأخوذة من التسمية التقليدية للبلاغة، التي كانت تسمى "نظام الأشكال"<sup>(120)</sup> وتتضمن الاستعارة والكناية والمجاز.

ولعل مترجمي كتاب "خطاب الحكاية" قد استلهموا ذلك في ترجمة عناوين الكتب (Figures) باستعمال لفظة "محسنات"، وهو مصطلح بلاغي أساسا<sup>(121)</sup>. وتتضمن سلسلة كتب "أشكال" مرحلة أساسية في محاور الكتابة الأدبية ومناقشتها، بهدف وضع ضوابط منهجية لاستكشافها، وهكذا كانت أول كتاب صدر لـ جينيت عام 1966، بعنوان (Figures) ضمنه دراسات أدبية، تسعى لتحديد المفاهيم وتوضيح الأبعاد الجمالية في المقاربة النقدية للنص الأدبي. ثم تتالت السلسلة بصدور أشكال 1 عام 1966، و"أشكال II" عام 1969، و"أشكال III" عام 1972، ومؤخرا صدر كتاب "أشكال IV" عام 1999.

ففي الكتاب الأول قام بمسح شامل لما يقدر بخمسة قرون من الكتابة الأدبية، لأدباء مختلفين منهم سانت أمون (Saint Amand)، بروست (Proust)، آلان روب غربية (Robbe-Grillet)، مالارمييه (Mallarmé)، فلوير (Flaubert)، ورولان بارت (R.Barths)، والكتاب جَمَعُ لمقالات نشرت بين عامي 1959 و1965. أما في الكتاب الثاني فقد وجه بحثه نحو الإشكاليات النقدية الكبرى؛ كمفهوم النقد، البلاغة، القضاء في النص، حدود السرد، وما إلى ذلك.

وخصص الكتاب الثالث لدراسة الأشكال الأدبية السردية، باحثا في حدودها وممكناتها ومغامرتها، وقواعدها، وبهذا يكون جينيت قد بحث في حدود النص الأدبي

<sup>120</sup> - روبرت شولز : البنيوية في الأدب : ترجمة من عيود. إتحاد الكتاب العرب 1984 ص 181

<sup>121</sup> - جبرار جينيت : خطاب الحكاية : ترجمة محمد معتمد وآخرون. منشورات الاختلاف ص 14

وصيغ تنظيمه، وأشكاله، وشبكة دلالاته، وأنظمتها العلامية. أما الكتاب الأخير فهو عبارة عن حوصلة لأكثر من ثلاثين سنة من الجهد النظري في ميدان الأدب والفن، تعكس انسجاما في المسار المنهجي من خلال الخلاصات العامة المقدمة.

وينتقل جينيت في آخر كتبه الصادرة عام 2004 بعنوان (Métalepse) "من الشكل إلى التخيل" (de la Figure a la fiction)، ويركز فيه على وظيفة السرد في تفعيل متخيل القارئ. و"الميتاليس" يهتم بالجانب والعنصر العجائبي للمتخيل. وبين كتب "الأشكال" و"التخيل" أصدر جينيت مجموعة هامة من الدراسات التي تبحث دائما في سر الكينونة الأدبية وأبعادها ومقوماتها، ومن بين هذه الكتب:

- إيمائيات (1976 Mimologies) ويطرح من خلاله أسئلة الماهية التي انطلق فيها أفلاطون حول النظام الأنطولوجي المعرفي للغة، مركزا الاهتمام لعلاقة الكلمات بالأشياء.

- مدخل لجامع النص (النص الجامع) (1979 - Introduction a l'architexte)، يناقش جينيت في هذه الدراسة المبدأ الأفلاطوني في مقارنة الشعر، ومفهوم المحاكاة التي تم بموجبها تقسيم الشعر إلى غنائي وملحمي. ويعيد تشكيل قراءة أفلاطون للشعر، ليحدد في النهاية أن موضوع اهتمام الشعرية ليس النص، وإنما محددات النص (l'architexte)، أي مجموع القواعد والمقولات العامة التي تتأسس منها ووفقها خصوصية كل نص.

- الرق المسوح (Palimpsestes): يتعرض جينيت في هذه الدراسة لما كان قد أشار إليه بارت حول مفهوم تاريخ النص والذاكرة الثقافية للغة. ويسعى من خلال ذلك، لإقامة نظرية توضح مختلف الأشكال التي يمكن للعمل الأدبي أن يبني وفقها، من خلال استناده لأعمال أخرى عبر مجاورتها أو مماثلتها أو محاورتها محاورة ساحرة، أو ما يسميه الأدب من الدرجة الثانية أو النصية المفرطة. وتناول فيها كتابات: أستري، يورخيص، فلوير، بروست، روب غربية.

- خطاب الحكاية الجديد (Nouveau discours du roman-1983): يعد الكتاب إعادة قراءة ومراجعة للمفاهيم العامة التي قدمها في كتب الأشكال، خاصة ما تعلق بالمسارات الإجرائية لمقاربة النص السردي، حيث ضمنه الملاحظات التي وجهت للكتاب من طرف النقاد، وسعى إلى مراجعتها.

- عتبات (1987-Seuils): تشكل هذه الدراسة مرحلة أخرى في النقد البنيوي، لأن جنيت انتقل لدراسة مايسميه "عتبات النص"، وهي عناصر لا تدخل مباشرة في النص، ولكنها تؤطره من الخارج، وتؤثر في الملتقى بصورة أساسية، مما يسهم في توجيه منظوره وفقا للتقاليد الممارسة في تلقي الكتاب الأدبي. ومن بين العتبات المدروسة العرض التقديمي أو المقدمة، الإهداء، اسم المؤلف، كلمة الناشر، العنوان، الملاحظات المثبتة، الحوارات، اللقاءات، وهذه المعطيات تمثل بدورها مثيلا و/أو شبيها، له أثره في تلقي النص الأصلي (Para texte).

نتبين من خلال العرض المختصر السابق لأهم كتب جيرار جنيت، مدى الاهتمام والحرص على المناقشة الدائمة للمفاهيم والإجراءات المنهجية، قصد تحسين مفعولها على مستوى الاشتغال النصي، ولعل مراجعته لكتاب خطاب الحكاية لدليل واضح على ذلك. كما أن تركيز جنيت على كتابات مارسيل بروست في كتبه "أشكال"، يعكس عدم البحث عن التنوع بقدر ما يهدف إلى الارتكاز على مدونة ذات بعد شعري (Poétique) متميز، يمكن أن تستجيب لسؤال ال "كيف" الذي يقدم الإجابة عن البعد المعرفي والإبستمولوجي، لتكوّن البنيات النصية وتطورها واشتغالها.

وكما يعتقد جنيت "فإنه من غير المعقول معالجة نص فردي من دون نظرية أدبية، تماما كما أن من المستحيل امتلاك نظرية دون تأسيسها على نصوص نوعي"<sup>(122)</sup>. ولعل النتائج المحققة في مجال الدراسات السردية تؤكد هذا الموقف، حيث

<sup>122</sup> روبر شولز : البنيوية في الأدب ص 183

إنه لا يمكن أن تخلو دراسة سردية من الاستناد إلى مقترحات **جينيت** المختلفة. وفي مجال بحثنا فإن التركيز على القضايا المتعلقة بمفاهيم السرد عند **جينيت**، تتخذ بعدا مميزا في مجال التحديد المنهجي للمقاربة السردية للغة والخطاب على حد سواء. ونبين فيما يلي أهم هذه المفاهيم.

يحدد **جيرار جينيت** في مقالة "حدود القصة/ الحكى" (Frontières du Récit- 1966) الذي أعاد نشره في كتابه "أشكال II" سنة 1969، ثلاثة محاور للبحث في مكونات النص السردى، هي:

- المحاكاة والحكى التام.

- السرد والوصف.

- القصة والخطاب.

ففي المحور الأول يعرض لأراء **أفلاطون** و**أرسطو** حول المحاكاة، حيث يشير إلى أن **أرسطو** حين تحدث في كتابه "الشعرية" (Poétique) عن القصة (Diégésis) صنفها إلى مظهرين هما: المحاكاة الشعرية (mimesis)، والعرض المباشر للأحداث من طرف الممثلين، أي إنه من بين الشعر السردى القصصي (الملحمي) (Poésie narrative)، والشعر التمثيلي (Dramatique). وهذه التصورات كانت موجودة عند **أفلاطون** الذي يميز في القسم الثالث من كتاب "الجمهورية" بين طريقتين للقراءة (Lexies) هما: المحاكاة التامة (mimesis)، والحكى البسيط (Diègesis)، وهو في نظر **أفلاطون** كل ما يرويه الشاعر بنفسه. وهناك شكل مزدوج يتجاور فيه السرد مع التمثيل هو الشكل الملحمي، لم يصنفه أي منهما (**أفلاطون** و**أرسطو**). وهذا يعني أن الخلاف بينهما هو إخلاف لأنهما يتفقان في تصنيفهما بين تشكيلين هما السرد والتمثيل<sup>(123)</sup>. وإن كان **أرسطو** يقلل من أهمية شعر المحاكاة لأنه منقول، وهذا لحساب شكل أكثر تمثيلية هو

<sup>123</sup> Gérard Genette : Frontière du récit in Communication n 08 ed 1966. Page 160.

المأساة، التي يصنفها في أعلى مراتب الشعر، ويأتي بعدها الشعر الملحمي. وحين يناقش جينيت هذه الأطروحات، يخلص إلى نتيجة أن الشكل الأمثل لتقديم الأحداث هو القصة، سواء اشتملت على مقاطع أدائية أم لا، لأن العنصر الأساسي هو السرد<sup>(124)</sup>. ومن هنا فإن أحكام القيمة حول المحاكاة الأفلاطونية تتماهى مع الحكى التام، لأن عنصر المفاضلة لا يمكن إقامته في هذا المجال.

## IV.2- السرد والوصف:

يقدم نقد المنظور الأفلاطوني والأرسطي للمحاكاة حدودا جديدة للقصة، تتعلق بالكون الحكائي (Diegese)، الذي تتعاصر فيه مستويات لعرض وسرد الأحداث والأفعال، وهي ما يُكوّن السرد (Narration)، وصيغ لتقديم الشخصيات والأشياء، وهو ما نسميه اليوم "الوصف". ومن هنا فإن السرد والوصف يقدمان صورة للتكامل الذي يمكن أن يكون عليه النص السردى عموما، إذ لا يمكن أن نقيم بينهما حواجز للتقييم الجمالي، كما ذهبت إلى ذلك البلاغة القديمة.

فالنصوص السردية للقرن التاسع عشر كانت تستهل بمقاطع وصفية طويلة، دون أن يختل النظام العام للنص، لأنه من غير الممكن العثور على نص سردي دون وصف، مهما كان طابعه الإخباري انتقائيا؛ لأن الوصف قيمة ثابتة مع أشكال الحضور القائمة والممكنة لكل فعل أو حدث أو شيء، بل قد نقول إن الوصف أكثر أهمية حتى عندما يتعلق الأمر بالتقييم العام، حيث إنه بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، غير أنه من غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف<sup>(125)</sup>. ووبالتالي فإن الوصف يملك وظيفتين أساسيتين في السرد هما:

أ- الوظيفة التزيينية: هذه الوظيفة تتطلبها البلاغة القديمة، التي ترتب الوصف ضمن

<sup>124</sup> Ibid. Page 162.

<sup>125</sup> Gérard Genette : Figure 2 Seuil 1969 page 57

أهم العناصر الأسلوبية. فالوظيفة التزيينية (Décoratif) في حقيقتها ذات بعد جمالي زخرفي، وهو ما يمكن تسميته "الوصف الخالص".

#### ب- الوظيفة التفسيرية الرمزية Explicatif et symbolique

يضطلع الوصف بهذه الوظيفة، في الحالات التي يكون التعبير الوصفي يهدف إلى تقديم ملامح الشخصيات ونفسياتها أو تعيين اللباس، والمنازل والقصور، أو الأماكن المختلفة بهدف الإسهام في تشكيل انطباع محدد لدى المتلقي؛ وبالتالي يؤدي الوصف دور العرض الذي تكون غايته تشخيصية<sup>(126)</sup>، وقد أسهم الوصف الرمزي والتفسيري في تقوية الأشكال السردية، مما يتيح إمكانات تشغيل الديناميكية الحكائية، مما يزيد من بلاغة التعبير عن الموقف السردية.

والاختلاف الذي يمكن تحديده بين السرد والوصف، يكمن فقط في محتوى كل منهما وعلاقته بالزمن؛ فاتصال السرد بالأفعال والأحداث يجعله أكثر ارتباطا بالمقولة الزمنية، في حين أن الوصف نظرا لخصوصيته اللازمية - في القصة - يمكنه أن يتغلب على العنصر الزمني من خلال تواقف عرضه للأشياء والشخصيات. وهكذا فإننا نحصل على خطابين متميزين ومتكاملين أحدهما عملي (السرد)، والثاني تأملي (الوصف)<sup>(127)</sup>. ولا يعني تنوعهما تعارضهما في البناء السردية، بل هما صيغتان لبناء القصة.

### IV. 3 - القصة والخطاب Récit et discours

من أهم الإنجازات التي قدمها الشكلانيون الروس للنظرية البنيوية في ميدان السرد، هو التمييز الذي أقاموه بين المتن الحكائي والمبني الحكائي، والذي حدده توماشفسكي في أن المتن هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال النص. أما المبني الحكائي فهو الطريقة والنظام الذي تُقدّم به هذه الأحداث في العمل،

<sup>126</sup> عمر عيلان : والإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي منشورات جامعة قسنطينة 2001 ص 220

<sup>127</sup> Gerard Genette : Frontières du Récit. Page 164

مع ما يتبعها من معلومات وإشارات بعينها<sup>(128)</sup>. وهذا التمييز -الذي تمت استعادته من تودوروف، وجينيت بتنويغات- تبين مدى الأهمية التي تكتسبها التحديدات المنهجية للخطاب السردى. بالإضافة إلى هذا فإن جينيت يستفيد من اقتراحات اللساني البنيوي إميل بنفنيست (Benveniste)، الذي يعد من أبرز الذين أسسوا لمصطلح الخطاب بعد هاريس.

وتتمثل هذه الأهمية في التمييز الذي أقامه بين السرد (أو الحكاية) والخطاب، وهذا في سياق التمييز الذي أقامه بين أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية، حيث فرق بين مستويين هما: زمن الحكاية (Histoire) وزمن الخطاب (Discours). وعرف الخطاب على أنه ملحوظ موجه من مرسل إلى ملقئ، يسعى فيه المرسل للتأثير في المتلقي بشكل من الأشكال<sup>(129)</sup>.

ويحدد بنفنيست تمييزه لأزمنة الأفعال، مع ظروف الزمان إلى فئتين: إحداهما يتمثلها الخطاب، والأخرى تختص بالقصة؛ حيث جعل الضمائر أنا (Je) وأنت (Tu)، وظروف الزمان مثل اليوم، البارحة، الآن، غدا، والصيغة الزمنية لأفعال الحاضر والمستقبل، مخصصة للخطاب.

أما بالنسبة للقصة فإنها تختص بالضمير "هو" (il)، وفي المستوى الزمني تختص القصة بالماضي المطلق (Aoriste). ومهما كانت التنويغات الممكنة والحاصلة، فإن النتيجة التي نصل إليها هي أن الصيغ اللسانية تجعل القصة تتسم بالموضوعية، على عكس ذاتية الخطاب.

ومستوى آخر من يميز القصة عن الخطاب، نستنتجه من الطرح السابق؛ هو أن الخطاب بحكم طابعة الخصوصية، بإمكانه أن يتضمن المقاطع السردية؛ على عكس السرد الذي يتميز بخصوصية القص، فالقصة لا تعتمد صيغة الزمن الحاضر وضمير

<sup>128</sup> -إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس الشركة المغربية للنشر 1982 ص 1980

<sup>129</sup> Emile Benveniste : Problèmes de linguistique Générale. Gallimard Paris 1966 Page 201-202



المتكلم (130).

غير أن صعوبة الفصل في الحدود البينية تبقى قائمة، لأن الكاتب يتعامل مع صيغة السرد بأساليب شتى؛ قد تكون عن طريق تكليف شخصية رئيسية تتكلم وتقوم بوظيفة السرد والتعليق على الأحداث، مثل ما هي عليه القصص الشطارية، أو قد تكون عبر توزيع أدوار السرد على عدة شخصيات في العمل الروائي (إليوز الجديدة، العلاقات الخطيرة)، وقد تكون بصيغة أكثر مرونة من خلال الحديث النفسي للشخصيات الرئيسية للقصة، وهذه الحالة هي الوحيدة التي يحدث فيها توازن بين الخطاب والسرد.

وقد قامت أشكال سردية معاصرة على إلغاء دور الخطاب عبر متتالية من الجمل القصيرة، وهذا النقاء السردى نجده عند همنغواي، وآلان روب غربية، أو ألبير كامى في رواية الغريب (131). وإذا كانت هذه هي التحديدات التي يقدمها جينيت في بداية مساره النقدي، فإنه - كما أشرنا سابقا - يعمل باستمرار على الاشتغال بالتحديد المنهجي لمختلف الأسئلة التي يطرحها تحليل الخطاب السردى من منظور الشعرية البنيوية، ولذلك نجده في مقالته "خطاب القصة" (Discours du récit) المنشور ضمن مقالات كتابه "أشكال III"، يراجع مصطلحاته حول السردية، ويقدم جملة أفكار يستفيد فيها بالخصوص من مقولات تودوروف-1966- حول الزمن والصيغة والخطاب.

وقبل صياغة المراحل الإجرائية لمعالجة النصوص السردية، يقدم جينيت ثلاثة أنواع للسرد والحكاية أو لنقل ثلاثة معاني:

- المعنى و/أو النوع الأول: القصة الحكاية (histoire) وهو الملفوظ السردى منقولا عبر الخطاب الشفوي أو المكتوب، والذي يضمن العلاقة بين مجموعة من الأحداث،

<sup>130</sup> G.Genette : Figure II. Page 66

<sup>131</sup> G.Genette : Frontière du Récit. Communication n 08. page 169

وهذا المعنى هو الأكثر شيوعاً، وهو ما دعاه القصة (histoire).

- المعنى و/أو النوع الثاني: وهو أقل انتشاراً، يستخدم عند المحللين ومنظري المضامين السردية، وتعني فيه لفظة "حكاية" (Récit): تنالي مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة وفق علاقات متعددة، كالتتالي أو التعارض أو التكرار؛ ومن ثم فإن تحليل الحكاية، يعني دراسة مجموع الأحداث والحالات دون اعتبار للوسيط اللساني<sup>(132)</sup>، وهذا ما دعاه حكاية (Récit)

- المعنى و/أو النوع الثالث: فهو ذو بعد توصيفي لفعل الحكيم، أي إنه يشير إلى وضعية يقوم فيها شخص بفعل القصة<sup>(133)</sup>، ويدعو هذا النوع السرد (Narration).

واستناداً للتحديدات المفهومية السابقة، يوجه جنيت مجال دراسته - كما يقول - وجهة دراسة الحكاية بمفهومها "المتداول"، أي الخطاب السردى المتضمن في الأدب، أي إنه يركز على دراسة النص السردى من منظور العلاقة القائمة بين الخطاب والأحداث التي يسردها بالمعنى الثاني، وبين الخطاب وفعل الحكيم بالمعنى الثالث. وبإدراك جنيت إلى تعيين مصطلحات للمعاني الثلاثة للحكاية، بحيث صار لدينا القصة (المعنى الأول Histoire)، الحكاية (المعنى الثاني Récit)، والسرد (المعنى الثالث Narration).

وفي هذا المستوى من الطرح يصبح تحليل الخطاب بالنسبة له هو دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة من جهة، وبين القصة والسرد من جهة ثانية، وهذا حسب طبيعة العلاقة القائمة بينهما في مستوى النص، وبين الحكاية والسرد<sup>(134)</sup>. ولتحقيق هذا المسعى المنهجي يستند جنيت للتقسيم الذي اقترحه تودوروف، والذي يميز فيه بين ثلاثة مستويات هي:

أ) الزمن (Temps): حيث تتم دراسة العلاقة بين زمن السرد وزمن الخطاب.

<sup>132</sup> G.Genette : Figures III p : 71

<sup>133</sup> Ibid. : 71

<sup>134</sup> Ibid :p: 74

ب) الرؤية أو الجهة (Aspect): وتعلق بالطريقة التي يتمثل من خلالها الراوي الحكاية.

ج) الصيغة (Mode): وتعلق بنوعية الخطاب الموظف من طرف السارد. ويضيف جينيت إلى التصنيف السابق بعض التعديلات تتمثل في إدراج ما أسماه تودوروف زمن الكتابة وزمن القراءة، العلاقة بين الحكاية والسرد. كما قام بالجمع بين الصيغة الثانية والثالثة (الجهة والصيغة) في مقولة كبرى هي أنماط الحكى، أو درجات المحاكاة.

أما المقولة الثالثة، التي تتعلق بأسلوب السرد نفسه، والتي تنبني على التعارض التقليدي بين الرواية بضمير المتكلم والحكاية بضمير الغائب، فإنه يقترح لها مصطلح الصوت (Voix) (135). وبذلك يصبح مجال البحث موزعا على ثلاث مقولات هي: الزمن والصيغة؛ ويشغل كلاهما في سياق العلاقة القائمة بين القصة والحكاية؛ في حين أن مقولة الصوت تتمثل في مستوى العلاقة بين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد، ويمكن أن نوضح هذه العلاقات بالشكل التالي:

- مقولة الزمن = الحكاية والقصة

- مقولة الصيغة = القصة والحكاية

- مقولة الصوت السردى = الحكاية والسرد

ويتم تفكيك المقولات السابقة، خاصة المقولة الأولى أي مقولة الزمن، لتتناول النظام والمدة والتواتر (Ordre- Durée- Fréquence)، وتضاف إليها مقولة الصيغة ومقولة الصوت.

وهكذا يكتمل اقتراح جينيت لتصبح دراسة النص السردى موزعة على خمسة مباحث؛ الأربعة الأولى تتعلق بدراسة العلاقة بين الحكاية والقصة؛ أما المبحث الخامس فينقسم إلى قسمين هما: دراسة علاقة كل من الحكاية والقصة بالسرد. وإذا حاولنا

<sup>135</sup> - Ibid : page 76

معرفة المستوى النظري والإجرائي لهذه المباحث وصلنا إلى التحديدات الآتية:

### IV.3.1 - النظام Ordre:

ينطلق **جينيت** في هذا المستوى من خلال القول بأن الحكاية هي نظام زميني مزدوج، حيث نصادف مظهرين لزمان الحكاية: الزمن الأول هو زمن الأحداث كما وقعت بالفعل (زمن الحكاية)، والزمن الثاني هو زمن يخضع لانتظامات الخطاب أو القصة. ولدراسة هذه الوضعيات، التي تتخالف أو تتعاقب، يقترح دراستها ضمن ما يسميه المفارقات الزمنية (Anachronies)، والتي تتمظهر من خلال المدى والسعة، السوابق واللواحق، باعتبار أنها تشكل خرقاً للنظام بين مسار الحكاية ومسار القصة. وهذه الخاصية تتميز بها الكتابات المعاصرة، على عكس النصوص الفلكلورية التي تتابع فيها الأحداث وفق تسلسل كرونولوجي، ولإمساك بالسيرورة الزمنية يجب تجزئته إلى مقاطع محددة، وملاحظة تدلائها وإعادة ترتيبها ضمن القصة، وفق تشديد يلح على تسجيل التمهصلات الزمنية الصغرى وبنائها، مما يتيح للدارس الإمساك بالبنية الزمنية الكبرى<sup>(136)</sup>. ومراعاة المفارقات الزمنية وفق مسار منهجي، يقدمه **جينيت** كما يأتي:

### IV.3.2 - المدى والسعة:

إن طبيعة النص السردي في مستوى العلاقة بين الحكاية والقصة، يتيح مجالاً واسعاً لحركة الزمن وانتظامه وفق مفارقة تتطلبها القصة، وفي مستوى المدى والسعة يتم التركيز على المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل، بعيداً عن حاضر القصة أو الحكاية<sup>(137)</sup>. ومدى المقارنة قد يستغرق مدة تطول أو تقصر من الحكاية ذاتها، وهذه المدة المستهلكة في مجال المدى هي التي تسمى سعة المفارقة الزمنية. وبهذا يكون للمدى بعد ممتد في حقيقة الزمن، بالمقارنة مع زمن الحادثة في الحكاية، بحيث يتجه للماضي أو المستقبل، في حين تكون السعة تمثل درجة الاستغراق الزمني في

<sup>136</sup> Ibid : p: 85

<sup>137</sup> Ibid : p: 89

مستوى المدى.

وبرغم الطابع "القياسي" الذي يمثله المدى والسعة فإنه يبقى متغيرا بحسب أهمية الموقف السردى، ويتضح بصورة أدق في محورين أساسيين هما: السوابق واللواحق أو ما يعرف بالاستباقات والاستشراف، أو الاسترجاعات، والاستباقات.

#### IV.3.3 - السوابق *Analepses*:

يقترح جينيت لدراسة المفارقات الزمنية، الاسترجاعات والاستشرافات، إعطاء مصطلح للحكاية التي وصفها، وتكون منطلقا لتحديد نوع المفارقة. هذا المصطلح هو "الحكاية الأولى" (*Récit premier*)، فالحكاية الأولى هي نقطة التمثفصل الزمني الأساسية التي تحدد صيغة المفارقة باتجاه الماضي أو المستقبل. ويمكن للاسترجاعات أن تتخذ مظهرا داخليا وآخر خارجيا.

أ- الإسترجاعات الداخلية (*Hétérodiégétiques*): تتعلق بأن ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أو أن تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردى، وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها. أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما، وصيغ الاسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني (*Récit Second*)<sup>(138)</sup>، أو القصة الغيرية<sup>139</sup>.

ويؤكد جينيت على أهمية وحساسية وخطورة الاسترجاع الداخلي، لما يصيغه من غموض وتداخل بين هيكل الحكاية الأساسي، والعناصر الحكائية الشاردة المتصقة به، إلا أنه بالإمكان تصنيف هذه العناصر إلى فئتين:

<sup>138</sup> - Figures 02 : D'un récit Baroque, Seuil 1969. Page 202

<sup>139</sup> في كتابه أشكال 02 يقترح جينيت مصطلح *Métadiégétique* وهو ما يوائمه مصطلح القصة الغيرية الذي صاغه مترجمو كتاب خطاب الحكاية (ورد ذكره سابقا).

- **الفئة الأولى:** وهي عناصر يمكن أن تدرج في سياق "الحكي الأول" ويمكن تسميتها "الاسترجاعات المكملة (Analepses Complétives)، وهي استرجاعات تقوم بوظيفة سد الإغفالات والسهو والفجوات، التي أهملتها القصة عبر حركة الزمن السردية؛ كأن نذكر بعد تقدم مهم في الحكاية حادثة وقعت للشخصية، تساعدنا في فهم موقفا الحالي. ويمكن أن تتخذ هذه الاسترجاعات صفة تذكارات، وهذا عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف، أو أقوال، أو أحداث<sup>(140)</sup>. وقد تكون من بين أهم وظائف هذا النوع من الاسترجاع هو الوظيفة التأويلية.

- **الفئة الثانية:** هي الاسترجاعات الخارجية، فإنها تتصل أساسا بالمدى والسعة، وربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك. وهي من حيث صلتها "بالحكاية الأولى" لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، بل يمكن أن تنطلق من مدى زمني ماضي، يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق "الحكاية الأولى"، ويتجاوزها في المدى الزمني. ونصادف في الإسترجاعات الخارجية صنفين متميزين:

- الصنف الأول يتعلق بسرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد على ما تلاها ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى، وهي ما يسمى الاسترجاع الجزئي (Analepsies partielles).

- أما الصنف الثاني من الاسترجاع الخارجي، فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنيا وفق تتابع متصل، يستمر حتى نقطة بداية "الحكاية الأولى". وهو ما يسمى الإسترجاع التام (Analepsie Complète)<sup>(141)</sup>.

ونستطيع أن نبين أن الاسترجاعات الخارجية، يمكن أن تصنف في خانة الذكريات، لأن السارد و/أو الشخصية يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، وأنها غير ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.

<sup>140</sup>-.Gérard Genette : Figures III page 92.

<sup>141</sup>-Ibid : page 95.

### IV.3.4- الإستباقات والإستشراف Prolepses

تتميز الاستباقات والاستشرافات بطابعها المستقبلي التنبئي، وتتميز بضالة حضورها في النصوص السردية المعاصرة، باستثناء ربما الكتابات السردية السير-ذاتية (Auto Biographique). ويشير جينيت إلى أن رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست (Marcel Proust)، تشكل النموذج المعاصر الأكثر استعمالاً لهذه التقنية السردية، كما يضيف أن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الاستشراف هي النصوص المسرودة بضمير المتكلم (142).

وتنقسم الاستباقات والاستشرافات إلى قسمين: استباقات داخلية وخارجية. وتخضع هذه الأصناف من الاستباقات لنفس التقسيم الخاص بالاسترجاع، فهي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى، وتكون إما استباقات تكميلية تنبئنا بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلاً، أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية. فإذا كانت وظيفة هذه الأخيرة هي تذكير المتلقي بالموقف أو الحادثة، فإن وظيفة الاستباق الداخلي التكراري هي الإعلان (143) عن الموقف أو الحادثة، التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقاً. ويتصل الإعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي، ويخضع بدوره لمقولة المدى والسعة؛ حيث إن الإعلان قد تفصله عن تحقيقه مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدم الفصل التالي، أو يكون الإعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الأول.

ويشير جينيت إلى أن الإعلان قد يتخذ طابعاً إيجابياً غير مصرح به، وهذا ما يدعوه (Amorce) أي بداءة، وهو إعلان لا نحس به على أنه كذلك، لأن السارد يلمح إلى شخصية أو موقف أو حادثة، دون أن يقول بألها ستكون مستقبلاً ذات أثر، أو ألها

<sup>142</sup>-G.Genette : Discours du récit page 101.

<sup>143</sup> Ibid :page 106.

ستغير مجرى الأحداث. فالإعلانات من هذا النوع تتعلق بفن التهيؤ الكلاسيكي تماما، كأن تظهر منذ البداية شخصية لن تتدخل حتى إلا بعد ذلك بكثير (144).

وقد نصادف أخيرا في مجال البحث في المفارقات الزمنية صيغا، يمكن أن تحدث تداخلا في السياقات الاستباقية والاسترجاعية، كأن يكون الاستباق مبنيا على استرجاع أو العكس. وهذه الحالات الزمنية المتعاقبة بين "الحكي الأول" و"الحكي الثاني" هو ما يمكن تسميته بحالات اللاتواقت (Anachronie)، وهي تراكبات زمنية يتعدد مداها ويتفاعل يصل إلى درجات مختلفة.

### IV.3.5 - المدة Durée:

يؤكد جينيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، على صعوبة البحث العملية، بالمقارنة مع دراسة النظام؛ فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية، وتوقيت عرضها في القصة قابلة للمعينة، من حيث إدراك زمن وتوقيت سردها. فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، وذلك نظرا لاعتبارات تختلف عن الأولى، بحكم أن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة من جهة، كما أن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص، منها الحوار والسرد والتأمل، وما إلى ذلك.

ويقترح جينيت لدراسة المدة أربعة مفاهيم وصيغ أساسية هي:

(أ) - **الوقفة (Pause)** (145): تتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة. وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند لتعطيل فاعلية الزمن السردية، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.

<sup>144</sup> G. Gérard : Figures III page 111.

<sup>145</sup> Ibid : page 130.



ب) **المشهد (Scène)**: يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعاً للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له، وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء. خاصة إذا كان موقعا للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات؛ كما هو الشأن عند **مارسيل بروست** الذي يشكل المشهد عنده "بؤرة زمنية" تتداخل فيها الاستردادات والاستشرافات والترددات الوصفية وتدخلات السارد<sup>(146)</sup>.

ج) **التلخيص أو الملخص أو المجل (Sommaire)**<sup>(147)</sup>: وهو أن يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة، في عدة فقرات أو عدة صفحات، ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال. وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالاً، ويمكن أن يتلاءم مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات، وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية.

د) **الحذف (ellipse)**<sup>(148)</sup>: إن صفة الحذف تختلف عما سبق من حديث عن الملخص أو المجل؛ لأن الحذف الزمني يعني القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية. ويقسم

جينيت الحذف إلى ثلاثة أشكال أو مظاهر، هي:

**د.1- الحذف الصريح (Explicite déterminé)**: وهو الحذف الذي يجد

إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن نقول، بعد عشر سنوات، خلال أسبوع.

**د.2- الحذف الضمني (Implicite)**: وهو حذف مسكوت عنه في مستوى

<sup>146</sup> Ibid, p : 143.

<sup>147</sup> Ibid, p : 129.

<sup>148</sup> Ibid, p : 139.

النص، وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءة، حيث إن المقاطع الزمنية بين التحولات السردية، أو في ملامح وصفات الشخصيات، تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني.

**د.3- الحذف الفرضي (Hypothétique):** وهذا النوع من الحذف، الذي لم يوضحه جينيت بدقة، يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية، لكن يتم استحضاره عرضاً عن طريق الاسترجاع. وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك " لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحياناً تستحيل موضعه في موقع ما" (149).

وتجمل الحديث في هذا الصدد للقول بأن الحذف على عكس الوقفة الوصفية يكون فيه زمن القصة أصغر إلى ما لا نهاية بالنظر إلى زمن الحكاية.

وهذه الصيغ جميعها تتحد من خلال العلاقة بين زمن القصة (زق) وزمن الحكاية (زح)، وفق التصور الآتي، الذي يتوزع بين إبطاء للسرد أو تسريع له:

- الوقفة:  $زق = زح = 0$  إذن  $زق \neq < زح$

- المشهد:  $زق = زح$

- الملخص:  $زق > زح$

- الحذف:  $زق = 0$ ،  $زح = ن$  إذن  $زق > \neq زق$  (150)

### IV.3.6 - التواتر (Fréquence) :

يعرف جينيت التواتر السردية بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، ويشير إلى أن هذا العنصر الزمني بقي مجالاً مهملاً من طرف النقاد ومنظري الرواية. وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية، في مواقع مختلفة من النص، وإن كنا قد لا حظنا ذلك سابقاً في مبحثي الاستباق والاستشراف، فإن درجة

<sup>149</sup> Ibid : page 141.

<sup>150</sup> خطاب الحكاية ص 83. - جيرار جينيت

التواتر يمكن أن تتمظهر وفق أشكال هي أربعة متفرعة عن صيغتين أساسيتين، هما السرد المفرد والسرد التكراري:

- **السرد المفرد أو التفردى (Singulatif)** هو: أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، حيث أن ما حدث في الحكاية يعاد سرده في القصة ح/1/1. وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة؛ كأن يروى عدة مرات ما حدث عدة مرات، وصيغته ح/ن/ق ن.

- **السرد التكراري (itératif)** فيكون على مظهرين:

أ- أن يروى مرات لامتناهية ما وقع مرة واحدة، ح/1/ق ن. أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية، يعاد تكراره في مستوى القصة.

ب- أن يروى مرة ما حدث عدة مرات، ح/ن/ق/1. بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية، تسرد مرة واحدة في القصة (151).

وهذه الصيغ الترددية للزمن السردى ذات بعد تكراري غايتها التأكيد أو الوصف، أو الاختصار. ويضيف **جينيت** إلى التقسيم الزمني السابق إشارة إلى المظاهر الزمنية التي يشتمل عليها السرد، هي التحديد والتخصيص والاستغراق الزمني. فمن خلال المثال الآتي: "أيام الأحد من صيف عام 1890"، فعناصر هذه السلسلة الزمنية تتوزع بصفات تجعل "أيام الأحد" تحديدا زمنيا (Détermination)، وعبارة "من صيف عام 1890" تخصيصا (Spécification)، لأنها متصلة بمرحلة من فصول السنة. وهناك صفة أخرى هي الاستغراق، وتتصل بمدة الحدث. فقد يكون الاستغراق لمدة يوم وهي 24 ساعة، وقد تنقلص إلى ساعات النهار فقط (152).

ويمكننا أن ندرج في سياق البحث في التواتر التفاعلات الزمنية الممكنة؛ كالزمن الداخلي والخارجي (Diachronie interne et externe)، المتعلقة بكل صيغ القبل

<sup>151</sup> Ibid : page 145 – 147

<sup>152</sup> Ibid : page 157.

والبعد، والتي تعبر عنها ظروف الزمان (أحياناً، غالباً، تارة، أو، مرات.. بعد نصف ساعة، ثم شيئاً فشيئاً..). كما يمكن للترددات أن تكون ذات بعد وظيفي في سيرورة السرد، يتحدد من خلال التناوب (Alternance)، والانتقال الزمني (Transition) (153).

### IV.3.7 - الصيغة Mode

إن مقولة الصيغة تحدد في مستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، وذلك من موقع كمية الإخبار المنقولة وفق رؤية معينة، وضمن أشكال مختلفة تتعلق بالسارد أو الراوي وما يروييه، وكيفية روايته. ويعد الموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث، من حيث قربه أو بعده عنها، وكذلك الموقع الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات، الشكلاّن الأساسيان لتنظيم الخبر السردى، ويعرفان على التوالي بالمسافة (Distance)، والمنظور (Perspective) (154). وإذا حاولنا فهم خصوصية كل منهما نجد أن ذلك يتوضح كما يلي:

#### أ) المسافة (Distance):

ميز أفلاطون - كما أسلفنا في حديثنا عن الحكاية التامة والمحاكاة - بين راو يسرد الأحداث مباشرة بنفسه، وآخر يقدمها عن طريق الشخصيات (155). وميزت الدراسات الإنجلو-ساكسونية مع هنري جيمس بين صفتين هما العرض (Shwing) والسرد أو القول (Telling)، ومناقشة لهذه التصورات السابقة يميز جينيت بين مظهرين للسرد هما: "سرد الأفعال"، و"سرد الأقوال".

- فسرد الأفعال أو الأحداث (Récit d'événements) تتطافر عناصر السارد مع طريقة سرده، وفق علاقة كمية بين المشهد الحدثي الفعلي، والخطاب المعبر عنه، بما

<sup>153</sup> -Ibid:p 170.

<sup>154</sup> Ibid : p 184.

<sup>155</sup> Gérard. Genette : Frontières du récit page 50 – 56.

تحدده سرعة النص السردى. وهو ما يجعل المقام السردى أو الصيغة مرتبطة بقضايا بعيدة عنها؛ إن سرد الأفعال يمثل مستوى تحدده مسافة الراوي، مما يعرضه من أحداث في النص.

- أما سرد الأقوال (Récit de partes)<sup>(156)</sup> في هذا المستوى من العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، يبدو المظهر الأساسي لكل فعل سردى هو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات، وهذه الخطابات، أو كلام الشخصيات يتم التعامل معه من قبل السارد، بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك. ولذلك فإن نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقى، سواء عبر كلام الشخصية المباشرة، أو من خلال تخطيب أقوال الشخصيات ضمن كلام السارد. ويميز جينيت في هذا المجال ثلاث حالات هي:

أ.1- الخطاب المسرود أو المروي (Discours Narrativisé ou raconté) وهو خطاب يقوله السارد، وينقل فيه كلام الشخصية ويحلله.

أ.2- الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر (Discours transposé au style indirecte) وفيه لا يكتفي السارد بنقل خطاب الشخصيات وأقوالها، بل يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، ومن ثم فتتخذ تلوينات خطابه. وهذا الشكل يختلف عن الأسلوب غير المباشر الحر، الذي يتداخل فيه خطاب الشخصية المصرح به أو الداخلي مع خطاب السارد.

أ.3- الخطاب المنقول (Discours rapporté): ويتميز بأن السارد يفسح المجال لأقوال الشخصية بالبروز بكل خصائصه الأسلوبية والدلالية، فيتخذ طابعا مسموحا يتسم بالمباشرة في الظهور.

ويرى جينيت أن الصيغة الأخيرة قد ميزت الرواية الحديثة، فدفعت هذا النوع من المحاكاة إلى منتهاه، وحاصرت مواقع المقام السردى أو السارد، ليتحول مجرد ناقل للأقوال<sup>(157)</sup>.

<sup>156</sup> Gérard Genette : Discours du Récit page 189.

<sup>157</sup> Ibid page 193.

### IV.3.8 - المنظور

يتعلق المنظور في ما اصطلح على تسميته بوجهة النظر، ويؤكد جينيت أن كل الدراسات التي تناولت هذا الموضوع وقعت في اضطراب وخلط كبيرين، وهو يقترح لذلك التمييز بين الصيغة والصوت. أي بين "من يرى" و"من يتكلم" (Qui voit et qui parle)، وبعدها يعرض مجمل التصورات السابقة التي تناولت المنظور منذ سنة 1943 على يد كليين بروكس وروبرت بن وارين مروراً بـ شتانزل 1955، وصولاً إلى تورمان فريدمان وواين بوث 1961، وأخيراً تصنيفات تودوروف حول الحالات الثلاثة لعلاقة الراوي بالشخصية<sup>(158)</sup>، بعد كل هذا يقترح جينيت مصطلح "التبئير" (Focalisation)، الذي يتحاشى فيه التركيز على الجانب البصري، الذي اعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور والرؤية. ويستلهم مصطلح البؤرة السردية من كليث بروكس ووارين. وانطلاقاً من هذا يميز جينيت بين ثلاث حالات من التبئير هي:

- التبئير صفر (Focalisation Zéro): هو التبئير الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية ويهيمن فيه الراوي العليم (Narrateur omniscient).
- التبئير الداخلي (Focalisation Interne): وهو تبئير تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، كما أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج.
- التبئير الخارجي (Focalisation Externe): وهو تبئير يقوم به شاهد خارج عن الأحداث<sup>(159)</sup>.

وهكذا نصل إلى التقسيم الثلاثي الشبيه لما قدمه تودوروف كما رأينا سابقاً، إلا

<sup>158</sup> Ibid, p: 203.

<sup>159</sup> - Ibid : page 206.

أن ما يميز **جينيت** هو الحيوية التي تختص بها هذه التبييرات، من حيث إنها لا تختص بالنص، بمعنى أن التبيير الداخلي قد يكون في مقطع يليه تبيير خارجي والعكس بالعكس. كما أن **جينيت** يقدم في سياق حديثه عن التبيير ما يسميه التعددية الصيغية، التي يمكن أن تتقاطع أو تتناوب داخل السرد. وهذا التعدد يتيح للقارئ حرية الحركة، كما يمكنه من التفاعل المتنوع مع الأبعاد الخارجية والداخلية، سواء بالنسبة للشخصيات أو للسارد.

### 3.IV. 9- الصوت السردى (Voix Narrative)

يكمل **جينيت** القسم الثاني من مقولته المتعلقة بـ "من يرى؟" و "من يتكلم؟"، بطرح إجراء منهجي يخص المقام السردى أو الهيئة السردية (Instance Narrative)، التي يمثلها شخص السارد؛ وبحثنا هنا يتجاوز السارد المحدد بوجهة النظر، لأن الوضعية السردية هي شيء آخر، هي مجموع معقد يتجاوز التحليل والوصف، إنه يكمن في العلاقة الوطيدة التي تربط الفعل السردى بعناصره المتعارضة، والمتفاعلة المحددة في الزمان والمكان، وعلاقته بأوضاع سردية أخرى، متضمنة داخل القصة نفسها، ويتصل المقام السردى ببعد زمني يحدد موقعه من القصة. وهكذا نجد أن السرد من منظور زمني، يكون في الأغلب فعلا لاحقا لما يقوم به المقام السردى. غير أن هناك علاقات أخرى يكون فيها المقام لاحقا، أو متوقتا، أو متعددا. ويميز **جينيت** في هذا الصدد أربع حالات مبنية على أساس العلاقة بين المقام السردى والزمن، هي:

- **السرد اللاحق على الحدث (Ulérieure)**: ومثله الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي.

- **السرد السابق (antérieure)**: ومثله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها المستقبل.

- **السرد المتوقت (Simultanée)**: ومثله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما في حالات البث المباشر عبر الراديو أو التلفزيون.

- السرد المتعدد المقامات (Complexe) (160): ومثله الرواية الرسائلية، حيث يتم الجمع بين القص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية.

كما يتضمن الصوت السردى، بالإضافة للمقام السردى والزمن، عنصرا آخر هو الشخص المتكلم في القصة، وعلاقته بهذه القصة، وهذا ليس عن منظور الرؤية أو المسافة، بل من خلال وضع السارد داخل القصة أو خارجها، ومن خلال مستواه السردى أيضا. ويحدد جينيت أربع حالات لنظام السارد، هي:

أ- سارد خارج القصة (غيري القصة): ونموذجه هوميروس، فهو سارد من الدرجة الأولى، يروى قصة هو خارج عنها -وظيفة توجيه.

ب- سارد خارج القصة (مثلي القصة): ونموذجه سارد من الدرجة الأولى، يروى قصته الخاصة الذاتية -وظيفة الشرح.

ج- سارد داخل القصة (غيري القصة): ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية، تروي قصصا هي غائبة عنها عموما -وظيفة شعرية.

د- سارد داخل القصة (مثلي القصة): ونموذجه عوليس في إلياذة هوميروس، حيث إن ساردا من الدرجة الثانية يروى قصته الخاصة (161) -وظيفة توثيقية.

كما يشير جينيت إلى عنصر آخر في مستوى الصوت السردى، هو شكل البطل السارد، الذي تتميز به النصوص السردية ذات الخصوصية السيرية. بالإضافة إلى عنصر أخير يتشكل منه الصوت السردى هو المسرود له (La narrataire)، وقد يكون هذا العنصر إما داخليا في الحكاية أو خارجا عنها، وفي هذه الحال قد يلتبس مع القارئ الضمني (162). ولعل هذا الاهتمام بالقارئ لم تتم الإشارة إليه بصورة كافية في البحث المنهجي الدقيق الذي صاغه جينيت للوضعيات السردية المختلفة، إلا أنه سعى لتصحيح

<sup>160</sup> Gérard Genette : Figures III page 229.

<sup>161</sup> جيرار جينيت خطاب الحكاية ص 258 وأنظر أيضا، السيد إبراهيم : نظرية الرواية ص 153

<sup>162</sup> Gérard Genette : Figures III page 266.



ذلك لا حقا.

وإذا كنا قد أطلنا في تقديم مقترحات جيرار جينيت في مقارنة النص السردى، فلأن ذلك يعود بالتأكيد بالفائدة على المستوى الثاني من هذا الباب، المتعلق بتلقي النقد البنيوي للنص السردى في الفضاء الثقافي العربى، والذي لا تخلو أي دراسة فيه من الملاحظات والتحديدات المنهجية للناقد والباحث جيرار جينيت.

وتأتي أهمية مقترحات هذا الناقد في كونها تلبى الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، تتناول المصطلحات الأساسية، مثل وجهة النظر، والراوي العليم، والسرد بضمير الغائب. وفكرة وجهة النظر وتحويلها إلى مفهوم البؤرة، الذي يفرق بين الراوي والرائي، وبين البؤرة والقص، يعد أحد الإنجازات الكبرى التي قام بها على صعيد مراجعة موضوع وجهة النظر<sup>(163)</sup>.

ويعد هذا الجهد المعرفى التنظيرى والمنهجى والإجرائى الذي قدمه جينيت، حلقة ضمن سلسلة المسار البنيوي لمقاربة النص السردى. وهذا الجهد الذي عرفه النقد الجديد في فرنسا، استكمل فصوله مع القراءة التي قدمها كلود بريمون في كتابه "منطق السرد" (Logique du Récit)، كما سيتضح لنا فيما يلي.

## V - منطق السرد: كلود بريمون Claude Brémont

إن إدراجنا لأطروحات بريمون ضمن مبحثنا عن النقد الجديد في مجال الدراسة

<sup>163</sup> السيد إبراهيم : نظرية الرواية ص 171.

السردية، إنما يأتي من الأهمية التي اكتسبها، ومن الجهود الذي أسهم من خلاله في إعادة صياغة مقولات فلاديمير يروب، التي ضمنها كتابه "مورفولوجيا الحكاية" (Morphologie du conte). وهذا في سياق الكشف عن بني مجردة يمكن الاستفادة منها في دراسة الأنواع السردية المختلفة، وكل أشكال الحكيم. وقد كان بريمون من بين النقاد الأوائل الذين تناولوا المبحث السردية، وتأملوا في حدوده وممكناته.

غير أن المنطلق الأساسي الذي شيد عليه بريمون خلاصات أبحاثه حول السرد، هو الانطلاق في قراءة نقدية لما قدمه يروب من بنيات وعلاقات وظيفية تحكم القصة، ليصل فيما بعد إلى تقديم مجموعة من الاقتراحات البديلة. في سياق انسجام تام مع أطروحات كتاب النقد الجديد، في سعيهم لإقامة بنيات مجردة وثابتة لمقاربة النصوص السردية. ولذا نجد ضمن كتابه "منطق السرد" (Logique du recit)، الصادر سنة 1973، جملة من المقالات التي يناقش فيها، من منظور داعم، كتب كل من يروب وغريماس وتودوروف. ومن منطلق الوعي بضرورة تجاوز الفراغات والنقائص المعتمدة في المنهج.

غير أن مناقشته الأساسية تمحورت حول مقترحات يروب في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" كما أشرنا سابقا، وخاصة بما أوضحه في فصل المادة والمنهج (Méthode et Matière)، حين حدد أربع خصائص أساسية للحكاية، هي:

أ- أن العناصر الثابتة والدائمة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، مهما كانت طبيعة هذه الشخصيات، ومهما كانت الطريقة التي تؤدي بها الوظائف.

ب- أن عدد الوظائف في كل حكاية عجيبة محدود.

ج- أن تتابع الوظائف متماثل في كل الحكايات.

د- كل الحكايات العجيبة تتأسس وفق بنية واحدة، أو صنف تحكمه بنية واحدة<sup>(164)</sup>.

ومن خلال مناقشة الفرضيات الأربعة، يجد أن المبدأ الأساسي الذي يتحكم في

<sup>164</sup> - Vladimir Propp : Morphologie du Conte. Éditions Seuil. P : 33.

الوظائف هو مبدأ السببية ونظام التابع الكرونولوجي. وهذه المتواليّة، حسب بريمون، لا يمكن أن تستجيب لكل الحالات السردية الممكنة. كما أن الخطية المعتمدة في سرد الوظائف، تقلل من إمكانية التنوع السردية، وفتح آفاقه على وضعيات لا تنطلق بالضرورة في سرد حكاية واحدة، بل في حكايات داخل الحكاية الواحدة. وحالة شخصيتين بطلتين على سبيل المثال، لا يمكن أن تستجيب لمحددات بروب في فرضيته الثالثة<sup>(165)</sup>.

كما أن بنية الحكاية يمكن أن تتعدد، ولكن وفق صيغتين أساسيتين؛ فإما أن تكون العلاقة بين الوظائف وفق منطق فعلي سيبي؛ وإما أن تكون تبعا لافتراضات عملية أو مقتضيات ثقافية. وبعوض أن نضيّق مجال البنية في سلسلة خطية محدودة، فإنه يجب إعطاء حرية وحركية أكبر للوظائف، حتى تكون منفصلة، ولكن في إطار علاقات عامة تنشأ بين المقاطع السردية الأساسية. وهذا لا يتم إلا عبر إعطاء حرية للسارد لخلق النظام السيميائي، الذي يمكنه من التحكم في رسالته<sup>(166)</sup>.

ومن هنا فإنه بدلا من أن يتم وضع الوظائف الواحدة تلو الأخرى كما فعل بروب، فإن بريمون يقترح تراكبها في منطق تتحرك فيه في نفس الوقت، وتكون مثلما تعزف مجموعة من الآلات نوتة واحدة. حيث تتشابه البنية وتختلف المكونات، ومن هذا المنطلق تكون الوظائف متصلة بمتتالية سردية أساسية، وهذه المتتالية الأساسية تمر بثلاث مراحل ينتج عنها أفق محدد، وهذه المراحل هي<sup>(167)</sup>:

- وضعية "فتح" لإمكانية وقوع حادثة أو سلوك.
- وضعية الانتقال للفعل المبرمج في وضعية الافتتاح.

<sup>165</sup> Claude Bremond : Logique du récit éditions du seuil, Paris 1973, page 22.27.

<sup>166</sup> Ibid. P: 30

<sup>167</sup> Claude Bremond : La Logique des possibles Narratifs. Communication n 08 page 66

وأنظر أيضا: Claude Bremond : Logique du récit 32

- وضعية نتيجة الفعل التي تحتم وتعلق المسار على النجاح أو الفشل. ويعبر عن هذه الوضعيات كما يأتي:

وضعية افتتاح لإمكانية } - تحقق الإنجاز الفعلي  
- عدم تحقق الإنجاز الفعلي } - فشل  
- نجاح

وعبر هذه المنهجية ذات الثلاث مراحل، يؤكد بريمون على أن آفاق كل وضعية تتلخص في إكسيتين اثنتين، هما على التوالي:

- الإمكان أو عدم الإمكان بالنسبة للأولى.  
- القيام بالفعل المنجز أو عدمه والبقاء بالتالي في مستوى التصور والتخييل والحلم بالنسبة للثانية.

- أما الوضعية الثالثة والأخيرة فتمثل النجاح أو الفشل. غير أنه من المفيد التأكيد على أنه، بعكس بروب، فإن هذه الوضعيات السردية المنتظمة وفق ثلاثية المقطع السردية، لا يشترط أن تتصل بما سبقها أو بما سيلحق بها، وفق علاقة سببية أو منطقية. وتبقى هنا الحرية مطلقة للراوي في ترتيبها وتقديمها للمتلقي.

ويقترح بريمون، لدراسة نقاط انطلاق الشبكة السردية (Réseau Narratif) السابقة، مفهوما هو الحلقة السردية (Cercle Narratif)، يرى من خلاله أن القصة هي متتالية من الأحداث مطبوعة بقيمة إنسانية حول حادثة واحدة؛ وهذا يعني أن الأحداث مرتبطة بقيم مثل: الوصف، الأسلوب البلاغي، الحدس والتوقع.

والحلقة السردية تتضمن مسارين هما: التحسين (Admiration)، والانحطاط أو التدهور (Dégradation)<sup>(168)</sup>. وهذان المساران الأساسيان يسببان على ثنائية الفعل وعدم الفعل، النجاح أو الإخفاق؛ فمسار التحسين في المتتالية السردية الأساسية، يمكنه أن يحدث أو لا يحدث، كما أن نتيجة المسار قد تتحقق أو لا تتحقق، والشيء نفسه

<sup>168</sup> - Claude Bremond : logique des possibles narratifs page 68.

بالنسبة لمسار التدهور.

ومن خلال هذه السيرورة يتولد النظام الدلالي للعالم السردى، وتتعدد أشكال المسارات السردية، من خلال الوظائف ومراحلها. وهو ما يجعل الحكاية ليست مجرد متتالية وقائعية خطية بسيطة، بل مجموعة علاقات احتمالية مجردة، تتحدد من خلال الوظائف التي يؤديها الفاعل حسب موقعه من مسار الحكاية القصصية؛ فإما أن يكون في مسار التحسين أو أن يصيبه التدهور والإساءة. فكل وظيفة تفتح أفقا جديدا خاضعا للممكن والمحتمل.

والفاعل السردى أو الشخصية في منطق السرد عند بريمون يتخذ وضعيتين احتماليتين حسب طبيعة علاقته مع الفعل، هما:

- **المريض المنفعل (Le patient):** وهو الذي يتلقى فعل التحويل، مهما كان نوعه وقيمه إيجابيا أو سلبيا.

- **الفاعل (Agent):** القائم والمبادر بالمسار التحويلي (169).

وتتبادل الشخصيات هذه الأدوار السردية خلال القصة؛ فالمنفعل هو فاعل في حالة ما إذا وقع تحت تأثير عوامل نفسية مثلا، تؤدي به للقيام بفعل؛ والفاعل منفعل (Patient) لأن بفعله سيتأثر من خلال تغيير وضعيته. والأشكال الثلاثة للمنفعل هي : المؤثر فيه (L'influencé)، المستفيد (le bénéficiaire)، الضحية (La victime).

أما الفاعلون في صلتهم بالمنفعل فتحد بـ: المؤثر (L'influenceur)، المحسن (L'améliorateur)، المهدم (Le dégradateur)، الحامي (le protecteur)، المحبط (le frustrateur).

وبالتالي تتحدد الأدوار السردية من خلال:

<sup>169</sup> - Logique du récit 134.

- المنفعل (patient)
- الفاعل (Agent)
- المؤثر أو المحرض (L'influenceur)
- المحسن والحامي (l'améliorateur et le protecteur)
- المهدم والمحرض (Le dégradateur et le frustrateur) (170).

وتتوزع هذه الأدوار السردية عبر مختلف المقاطع السردية والوظائف، وفق قاعدة ثلاثية هي: الفاعل - المسار - المنفعل.

ويتم تحليل النص الحكائي أو السردى، عبر إغفال كل عنصر لا يمت بصلة إلى الحدث أو الواقعة؛ فكل ما يتضمنه السرد من وصف، وصياغات بلاغية، وتأملات فلسفية، والتداخلات غير السردية (enclaves non narratives)، تشوش على المحلل عند مقارنته الحكاية ومحاوله بناء رموزها. كما أن الأحداث بحد ذاتها يجب التعامل معها من منطلق وظيفتها ودورها في بنية السرد، أما إذا كانت لا تسهم في تحديد ملامح هذه البنية فيجب إهمالها (171).

وما يمكننا أن نسجله بخصوص مقترحات بريمون السردية، هو أنها شكلت تنوعا للبحث في الحكاية أو القصة من منطلق محدد، يتمثل هذا المفهوم في الوظائف السردية التي عمل على تحريرها من صرامة التصنيف البروي، وفتح أمامها إمكانية الخروج بأنساق متعددة تتيح للكاتب أو السارد الاختيار ضمن نظامها القواعدي المتسم بالتوالد والانشطار اللانهائي، إلى حالات يتطلبها الوضع السردى على سعته. كما أن بريمون، من خلال نقده لـبيرون، فسح المجال أمام قيام منطلق جديد لدراسة الحكاية وفق قواعد مجردة، يدعوها النحو الأساسي للسرد. وهو ما سبق وأن تحدث عنه تودوروف. وإن كنا نرى أن من واكب مسار بريمون هو الباحث في السيميائية

<sup>170</sup> -Ibid, pp : 139- 282.

<sup>171</sup> - Ibid, p : 323.

الدلالية، الناقد الجيرداس جوليان غريماس، الذي اتخذ مسارا شبيها بمسار بريمون؛ من حيث دراسة العلاقات الوظيفية للسرد، من خلال مجموعة من المقترحات المتصلة بالنحو السردى، والمتأثرة بالمفاهيم اللسانية والبنائية، والتي شكلت في مجموعها قيما بارزة في معالجة القصة من منظور النقد الجديد.

# الفصل الثاني النقد النفسي



مقولات الخطاب النقدي النفسي

I- المنظور الفرويدي التحليلي:

II- المنظور الجديد للنقد النفسي:

II -1- شارل مورون النقد النفسي والاستعارات الملحة :

II -1-1 - النقد النفسي:

II -1-2 - الاستعارات الملحة Les Métaphores obsédantes

II -2- جاك لاكان والبنية النفسية للغة :

II -2-1- الدال وبنية اللغة واللاوعي

II -2-2- البنية الرمزية والدلالة في "الرسالة المسروقة" لـ "بو"

II -3- مارت روبر Marthe Robert الرواية العائلية:

II -4- جان بيلمان نويل ولاوعي النص:

## مقولات الخطاب النقدي النفسي

### I - المنظور الفرويدي التحليلي:

خضعت علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي لتقلبات كثيرة في إطار الممارسة النقدية خلال القرن الماضي، وانتقل الاهتمام النقدي بالمجال النفسي من البحث في نفسية المؤلف إلى الشخصية في العمل الأدبي، و ومن ثم إلى نفسية القارئ ومنها إلى العلاقات بين المؤلف والقارئ والنص واللغة<sup>(1)</sup>. لقد بدأ التحليل النفسي (Psychanalyse)، يشغل بوصفه علاجاً يسعى للكشف عن الجوهر المكبوت عن طريق اللغة من خلال الحوار بين المريض والمحلل، غير أنه انتقل إلى مجال الإبداع في محاولة للإمساك بمحورين مهمين هما: مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

وينتقل المريض من أحدهما إلى الآخر؛ فمبدأ اللذة ينحو نحو الخيالي في انفصال عن الواقع المحافي والمانع لتحقيق اللذة، فعالم الإبداع منقطع عن الحياة اليومية، وبالتالي فهو مجال لتحقيق الرغبة، يمكننا سبره لمعرفة نزوعات الذات الإنسانية المبدعة<sup>(2)</sup>. واستطاع سيجموند فرويد (S.Freud 1859-1936) أن يصف الجهاز النفسي، حيث قسمه إلى الثالوث الفعال وهو :

- 1- الشعور أو الوعي: ويضم وظيفة الإدراك للجهاز الحسي، وجميع التصورات والمشاعر التي يعيها المرء في وقتها.
- 2- ما قبل الشعور أو ما قبل الوعي: ويضم جميع التصورات والمواقف التي لم يتم الوعي بها في وقتها، لكنها قابلة أن توعى في أي وقت .

<sup>1</sup> - آن جيفرسون وديفيد روبي : النظرية الأدبية الحديثة ، ص 208.

<sup>2</sup> - سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، ط2 القاهرة 1967، ص

3- ما بعد الشعور أو العقل الباطن: وهي الإضافة الجديدة التي تميز بها فرويد. ويتميز العقل الباطن بأن مضامينه لا يمكن أن تصبح واعية، لأن رقابة ما قبل الوعي تمنع عنها الوعي، وهذه الرقابة تضم نواهي مأخوذة من العالم الخارجي، كما تضم مجالات أصبحت بذاتها لاشعورية ولاواعية<sup>(3)</sup>.

وفي سنة 1923 قسم الجهاز إلى: الأنا Moi، الأنا الأعلى le Surmoi، وهو le ça. ويرى فرويد أن الفنان كالعصابي ينسحب من واقع لا يرضي إلى دنيا الخيال<sup>(4)</sup>. وقد ظهر مفهوم التصعيد عند فرويد نتيجة للدراسات التي أجراها على الشعراء والفنانين، وحدده بوصفه القدرة على تبديل الهدف الجنسي الأساسي بهدف آخر غير جنسي "والأعمال الفنية هي إشباع خيالي لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام، وهي مثلها محاولات توفيق، حيث أنها بدورها تتجهد كي تتفادى أي صراع مكشوف مع قوى الكبت"<sup>(5)</sup>.

إن الخاصية الجوهرية التي تربط بين الحلم والإبداع هي ذلك السعي المتواصل من الأنا للوصول إلى الإشباع عبر هاتين الآليتين بهدف إحداث تسوية وحل توفيق، فيتشكل الحلم بصورة تعبر عن تلبية لرغبات مكبوتة هذه الرغبات تتسم بالذاتية والنرجسية، ولذلك يكون الحلم هو المجال الذي يضمن لها التستر وعدم الكشف. أما الإبداع فإنه يسعى لإحداث التوازن عبر اتكائه على القيم والسلوكيات الاجتماعية، ويستثمر تعاطف الآخرين الذين يجدون في الأفكار والمبادئ والقيم المطروحة في النصوص الإبداعية والأعمال الفنية مجالاً للتشارك بين المتلقين؛ حيث تحدث لديهم تنفيسا وتحقيقا لرغبات وتبيدا لإخفاقات معينة.

<sup>3</sup> - فيلهلم رايش: المادة الجدلية والتحليل النفسي، ترجمة بوعلي ياسين، دار الحداثة، ط2 بيروت 1982 ص 28 .

<sup>4</sup> - سامي الدروبي : علم النفس والأدب ، دار المعارف، القاهرة 1971 ، ص 238 .

<sup>5</sup> - سيجموند فرويد : حياتي والتحليل النفسي، ص 73

فالعلاقة بين الأحلام والإبداع وثيقة من حين كون الإبداعات المختلفة كالشعر والقصة وألوان الفن التشكيلي هي تلبينات خيالية لرغبات لاواعية<sup>(6)</sup>. من هذا المنطلق أسس فرويد لكل التحليلات التي أقامها للأعمال الفنية التي تناولها بالدراسة، أو الآراء والنظريات التي هذبها في مرحلة متقدمة من تطويره لمنهج التحليل النفسي. حيث صار يؤكد "أن الشعراء والروائيين هم من أثنى وأعز حلفاء المحللين النفسانيين لأنهم يعلمون ما بين السماء والأرض أشياء لم تتمكن بعد من الحلم بما بحكمتنا المدرسية، إنهم أساتذتنا في معرفة النفس البشرية"<sup>(7)</sup>.

يرى ستانلي هايمن في كتابه "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة"، أن فرويد تعامل مع النصوص الأدبية بمنظورين مختلفين: هما الباتوغرافيا والنقد الأدبي المتصل بالتحليل النفسي<sup>(8)</sup>؛ فالباتوغرافيا متصلة بالعمل التحليلي النفسي الإكلينيكي، حيث تتم عبرها دراسة المؤلف من منطلق أنه مريض عصبي ونفسي، يتم التعامل مع آثاره الفنية بوصفها دليلاً هادياً أثناء الدراسة التي تتخذ طابع التحليل السريري، فينظر للإنتاج الفني والأدبي على أنه مشكلة أحواله مرضية تتطلب حلاً، وأن الكاتب يسعى للتخفي وراء الرموز والأحيلة التي يحاول من خلالها أن يستبدل الواقع بالخيال<sup>(9)</sup>.

أما النقد التحليلي فهو الذي يتعامل مع النصوص الأدبية من منطلق منهجي، يوظف مراحل وآليات التحليل الإكلينيكي بمثابة مفاتيح للتأويل والحكم، وينطلق هذا التمييز من التصور الذي يستند إليه فرويد في تحديده لشكلين من أشكال تمثل الصور في الذهن هما: الوهم والحلم.

فالحلم هو مستوى تأويلي للواقع، أما الوهم فهو استجابة لما لا وجود له. وبذلك تصبح عملية الإدراك الفنية مسترسلة بما يتلاءم والعمليات اللاواعية التي ينشطها الخيال الذي هو جزء من الموضوع المدرك في الفن، ومنه يصبح الفنان حاملاً وحلمه

<sup>6</sup> - سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ط2 القاهرة 1969، ص 291.

<sup>7</sup> - Sigmund Freud: Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard 1973. page 127

<sup>8</sup> - ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة بيروت 1958، ص 262.

<sup>9</sup> - محمود السمره: في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط1 بيروت 1974، ص 84. س.

محدد بموضوعه الواقعي، إنه حلم يقظة موجه وخيال متحكم فيه من طرف الفنان. أما المستوى الآخر الذي يجسده الوهم فهو حضور عصابي يناقض الوعي بحدود الخيال فلا يدركه على أنه كذلك بل يقع في قبضة الخيال الواهم ومن هنا يمكن إقامة التمييز بين المظهرين " فالشاعر سيد خياله في حين أن علامة المعصوب كونه واقع في قبضة خياله" (10).

ويوضح فرويد هذه الرؤية في كتابه "تفسير الأحلام"، حين يجعل الفنان مريضاً عصابياً يعمد إلى الانسحاب من واقعه، الذي لا يوفر له الانسجام والرضا، ليعيش في عوالم الخيال، غير أنه تحدوه الرغبة الدائمة والملحة للرجوع إلى الواقع والانقطاع عن خيالاته المُنحَة، على عكس المريض النفسي الذي يبقى دائم الانقطاع عن واقعه (11). وينطلق فرويد من هذه الفرضية في تحليله للنصوص الأدبية والأعمال الفنية التي تناوَلها بشكل مطول نوعاً ما، وهي مقالته عن ليوناردو دافنشي "دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية"، ودراسته عن دوستويفسكي وجريمة قتل الأب، وكذلك دراسته لقصة "غراديفا" للكاتب الدانماركي جنسن، دون أن ننسى أحكامه التي أصدرها بشأن مسرحية "هاملت" - شكسبير، والتي شكك في نسبتها للكاتب انطلاقاً من النتائج الإكلينيكية للدراسة.

ويضيف فرويد في الفصل السادس من كتابه "حياتي والتحليل النفسي" إشارة أخرى تقلل من التطرف في التعامل مع النصوص الإبداعية بعدها مجرد جملة مكبوتات، فيعيد التأكيد على أن النص الإبداعي والأعمال الفنية عموماً هي إشباع لرغبات لاشعورية شأنها في ذلك شأن الأحلام، تخضع لنفس المنطق الذي يحكمها من حيث تفادي الصراع المباشر مع قوى الكبت غير أنها تختلف عنها من حيث الوظيفة، فإذا كان الحلم فردياً حميماً أو "لا اجتماعياً"، بحسب تعبير فرويد، فإن الإبداع يسعى إلى العكس من ذلك، فغاياته تشاركية تسعى لاستثارة نفس التنفيسات اللاشعورية عند

<sup>10</sup> - حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7، دمشق 1997، ص 387.

<sup>11</sup> - سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ط2 القاهرة 1969 ص 299.

المتلقين؛ "إن ما يفعله التحليل النفسي هو أن يأخذ العلاقات المتبادلة بين ما تأثر الفنان به في حياته، وخبراته العارضة، ومنتجاته ويستخلص منها نفسيته وما يعتمل فيها من دوافع، أي ذلك الجزء من نفسه الذي يشارك فيه الناس جميعاً"<sup>(12)</sup>.

لقد حلل فرويد الشخصية البطلة واعتنى بها في مسرحية "هاملت" لشكسبير، ففسر أسباب تردد "هاملت" في الانتقام لأبيه بأنه "يستطيع أن يأتي كل شيء إلا أن يثار من الرجل الذي أزاح أباه واحتل مكانته عند أمه، الرجل الذي يريه- إذن- رغباته الطفلية وقد تحققت"<sup>(13)</sup>.

أما دراسته التحليلية لقصة "غراديفا" Gradiva للقاص الدانماركي جنسن Jensen (1873-1950)، فتبحث عن مواقع "الهذيان والأحلام"، على اعتبار أن الأحلام والرغبات اللاشعورية تتقاطع في مجال الإبداع لتنتج الحل التوفيقي الذي يؤدي للتسوية النفسية، وبالتالي يحدث لدى المبدع التوازن والانسجام. فغراديفا منحوتة تمثل فتاة ذات مشية رشيقة زارت في الحلم البطل "نوربرت هانولد" الباحث الأركيولوجي وكان ولعه بشكلها ولباسها كبيراً. وبنظرة الفنان الحاملة يطلق عليها إسم "غراديفا" أي "التي تتقدم celle qui avance". ويبدأ في تخيل انتمائها العائلي ومكان إقامتها وسيرورة حياتها، إلى أن تنهي حياتها تحت الأنقاض من جراء ثورة بركان Pompei.

ويفسر فرويد القصة من خلال آلية عمل الحلم ليؤكد بأن الحلم يمثل تحقيق الرغبات. ومن خلال التحليل يوضح شخصية البطل وتصرفاته ويحلل دوافعه في تسلسل السرد، ويفحص بعمق مسيرة البطل النفسية. وهو دائم المقارنة بينه وبين المرضى النفسيين، حتى أن عمله يوحى بالمعالجة السريرية<sup>(14)</sup>. غير أنه على الرغم من ذلك فإن دراسة فرويد لقصة "غراديفا" تختلف بشكل جوهري عما نلمسه في دراساته الأخرى،

<sup>12</sup> - سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص 76.

<sup>13</sup> - سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ص 280-281.

<sup>14</sup> - Sigmund Freud : Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard 1973. pages 131.

ويتأسس هذا التمييز على كون فرويد لم يسع في دراسته لرواية جنسن إلى إسقاطات خارجية، بل قام بتحليل الشخصية الروائية في ذاتها، دون إقحام لشخصية المؤلف. فعملية التحليل النفسي تصبح منكبة على البحث في بنية النص ومكوناته الداخلية، مما يجعل من الدراسة محايدة لعالم النص. ولعل هذا المنحى هو الذي يجعلنا نقر بأن تحليل رواية "غراديفا" يمثل نقلة نوعية في مجال الدراسة النفسية عند فرويد، رغم كونها تتصف بالطابع السريري، إلا أنها حصرت ذلك في التركيز على الشخصية الروائية المتخيلة بصورة أساسية، دون الإشارة للمؤلف أو حياته النفسية. وهو ما يدفعنا للقول بأن تحليل رواية "غراديفا" يعد وثيقة نقدية في تطبيق التحليل النفسي على الإنتاج القصصي من الداخل. وتكتسب الدراسة مشروعية انتسابها للنقد الروائي، خاصة إذا أشرنا إلى الملاحظات التي أضافها فرويد في نهاية الدراسة، والتي علق فيها على قصتين الكاتب نفسه هما: "المظلة الحمراء" Le Parapluie rouge و"البيت القوطي La maison Ghotique"<sup>(15)</sup>. وكانت تعليقاته مركزة على العناصر الدالة المتقاطعة مع قصة "غراديفا".

ويرى حميد حمداني في كتابه "النقد النفسي المعاصر" أن المحللين النفسانيين والنقاد ممن جاؤوا بعد فرويد أخطأوا في حقه بشأن هذه الدراسة، وعلى رأسهم شارل مورون صاحب منهج النقد النفسي، الذي رأى بأن التحليل الفرويدي كله يؤول النتائج الأدبية على اعتبار أنها مجرد تعبيرات عن لاشعور مرضي. غير أن "هذا الانتقاد الموجه لفرويد لا ينطبق أبداً على دراسته لرواية "غراديفا"؛ فهذه الدراسة تعد تحليلاً أدبياً دقيقاً، يتدأ بالنص وينتهي إليه، وليس فيها إطلاقاً انتقال إلى شخصية الكاتب. وإذا كانت تحتوي على تحليل نفسي علاجي فهي تقوم بذلك في نطاق الحالة المرضية التي تعانيها الشخصية الروائية وليس شخص الكاتب"<sup>(16)</sup>.

<sup>15</sup> - Ibid p: 246

<sup>16</sup> - حميد حمداني: النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، ط1 1991، ص 12.

وهذه الملاحظة التي تتفق مع ما أشار إليه ستانلي هايمن، تزيح نوعاً ما تلك النظرة الإطلاقيه والأحكام النهائية التي لم تلمس طريق البحث العلمي المتأني، قبل إصدار الأحكام بشأن خصوصية وعلاقة التحليل النفسي للأدب عند فرويد. الذي يقر أن لجوءه إلى دراسة "غراديفا" جنسن غايته الأساسية الربط بين العمليات الإبداعية وآلية الحلم وليس أكثر من ذلك.

يقول فرويد: "أمكنني أن أبين من قصة قصيرة كتبها "و.جنسن" هي "غراديفا" التي لا قيمة لها في ذاتها. إن الأحلام المختلفة يمكن تفسيرها على نحو تفسير الأحلام الحقيقية، وأن الأعمال اللاشعورية المألوفة لنا في "عمل الحلم" تتم على النحو نفسه كذلك في عمليات التأليف الخيالي".<sup>(17)</sup> إن ما نستنتجه من تحليل "غراديفا" جنسن مختلف كلية عما قدمه فرويد بشأن نصوص إبداعية أخرى، سعى إلى مقاربتها من منظور مختلف يهدف إلى معالجة النصوص بطريقة سريرية.

وفي دراسته لرواية "الأخوة كرامازوف" لدوستوفسكي ينطلق فرويد من ملاحظات أربع يحدد من خلالها مقاربتة لشخصية الكاتب الروسي هي: الشاعر، والرجل المريض بالعصاب، والمفكر الأخلاقي والإنسان الخاطئ<sup>(18)</sup>. وهذه الدراسة تعد بمثابة المستوى الوسيط بين الباتوغرافيا والدراسة التحليلية .

وقد قدر المبدع في شخص دوستوفسكي، إلا أنه قسا على الفنان فيه، فعده سجاناً من سجاني الإنسانية، وهو سادي يعذب نفسه ويعذب الآخرين ومجرم يتعاطف مع الإثنيين<sup>(19)</sup>. ويرى فرويد أن المبدع الحقيقي هو الذي يخلع على أحلامه الشخصية طابعاً فنياً يقلل من تدخل الذات، ويجعلها تنطبق على العام والمشارك. وبذلك يتمكن القارئ من متابعة تخيلاته الفنية براحة، لأن القارئ يجد في المتابعة لتخيلاته وقد تحققت

17 - حياتي والتحليل النفسي، ص 76

18 - جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1986، ص 256

19 - سيجموند فرويد: الهذيان والأحلام في قصة غراديفا جنسن، ص 45 .



في نصوص فنية يقابلها بلذة دوغما شعور بالخلج والحياء<sup>(20)</sup>، وهذه الفكرة التي ضمنها كتابه الصادر سنة 1920 بعنوان "ما وراء مبدأ اللذة"، ينقل فيه مجال التحليل ليشمل القارئ؛ وهي فكرة تطورت لاحقا لتصبح ميدانا لتحليل نفسيات القراء. ويذهب حسام الخطيب إلى أن فكرة فرويد عن لذة القارئ قريبة من نظرية التطهير وفكرة الإحساس بالمتعة التي قدمها أرسطو بشأن المأساة<sup>(21)</sup>. وتحدث لذة القراءة في الوطن المشترك بين المبدع والقارئ الذي تكونه حسب فرويد "العقد والحصارات وكل ما يختزن في اللاوعي من ذكريات الطفولة. فما يجر كنا في مصير "أوديب" سوفوكليس الذي قتل أباه "لايوس" وتزوج أمه "يوكاست" هو المصير الذي كان يمكن أن نصير إليه، لأن النبوة قد صبت علينا - ولما نولد - تلك الدعوة التي صبت عليه، فلعله قدر علينا أجمعين أن نتجه بأول نزوعنا الجنسي نحو الأم، بأول البغضاء ورغبة الدمار تجاه الأب"<sup>(22)</sup>. وعلى هذه الشاكلة تكونت لدى فرويد معالم نظرية حول كيفية التعامل مع النص الأدبي ومسائله.

## II - المنظور الجديد للنقد النفسي:

### II - 1 - شارل مورون النقد النفسي والاستعارات الملحة :

#### II - 1 - 1 - النقد النفسي:

أسس شارل مورون Charles Mauron (1899 - 1966) للنقد النفسي Psychocritique من خلال وضعه للمصطلح عام 1948 ففسح المجال للجمع بين النقد الأدبي والتحليل النفسي مستعينا في ذلك بتكوينه المعرفي المتنوع فقد درس الأدب الإنجليزي، والعلوم الإنسانية والتجريبية وعلم النفس وسعى جاهدا لطرح تصور جديد للدراسات الأدبية . وكانت بدايته مع الدراسة التي قام بها حول أعمال الشاعر

<sup>20</sup> - حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس، تونس 1985، ص 8 .

<sup>21</sup> - حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، ص 395 .

<sup>22</sup> - سيجموند فرويد : تفسير الأحلام ، ص 278 .

الفرنسي مالارميه عام 1941، فاتحا بذلك باب الدراسة الأدبية أمام أفق جديد، يعمل على تعميق فهمنا واستيعابنا للدور الذي يؤديه اللاشعور في تشكيل وبناء الآثار الأدبية، وهو الشيء الذي أنار الطريق للبحث عن اللاوعي عند الكتاب، وأبعاده الدلالية في النصوص والإبداعات الأدبية<sup>(23)</sup>.

وتبلور هذا التوجه بشكل متكامل من خلال أطروحته حول "اللاوعي في حياة وأعمال راسين" (1957) وكذلك دراسته الموسومة بـ "من الاستعارة إلى الأسطورة الشخصية" (1962). ويرى في هذا الشأن أن النقد النفسي هو تطبيق مبادئ التحليل النفسي على النقد، وهذا ما يقودنا بالضرورة إلى ملاحظة خلاف بين الحقلين؛ فالتحليل النفسي ينطلق من "المادي" ليصل إلى الإنسان، والمقصود بالمستوى المادي هو المعلومات المتاحة والتي يوفرها لنا الشخص المعني بالتحليل، والذي يقدم لنا المعلومات بغرض الشفاء؛ أما النقد النفسي فإنه ينطلق من المادي إلى المادي مرورا بالإنسان، وفي هذه الحال فإن المقصود بالمادي ليس الشخص الذي يتكلم كما في الحالة السابقة، بل عمل أدبي ينبغي شرحه وتحليله<sup>(24)</sup>.

إن النقد النفسي يبحث لدى المبدع عما يمكنه أن يشرح بنية ونشأة العمل الأدبي، "فهو لا يقوم بتشخيص مرض وإنما يعمل على ربط الصلة بين العلم والفن، وسيكون مصيره الإخفاق إذا فقد الاتصال مع أحدهما غير أن سهمه متجهة دائما نحو الفن"<sup>(25)</sup>. وفي هذا السياق يتفق مورون مع سانت بوف، إلا أنه يختلف عنه في كون هذا الأخير يهتم بنفسية الأديب Psychologie من منظور ذاتي، ويجعل ذلك هدف النقد الأول. غير أن مورون يركز اهتمامه على التحليل النفسي Psychanalyse لأنه يعتقد أن ذلك يمنح منهجية للقيام بإجراء تحليل للأديب بعيدا عن الخبرة الذاتية للنقاد أو

<sup>23</sup> - سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983، ص 79

<sup>24</sup> - A.Bronzon : La nouvelle critique et Racine, page 132.

<sup>25</sup> - Charles Mauron : Des métaphores obsédantes au mythe personnel, José Corti, 1966 Paris, page 25.

المواقف والأحكام المنطلقة من حدسه، "ويسعى لإقامة حوار صعب بين التحليل النفسي والأدب" (26).

فحين ندرس أعمال راسين لا يجب أن نركز على الكاتب بالدرجة الأولى، لأن الذي يهمنا ليس "راسين" بل إنتاجه الأدبي، ومن هنا فليس من اهتمامات النقد التعامل مع الكاتب بل مع العمل الأدبي، لإبراز غناه وتوضيح معانيه ودلالاته عبر إضاءته وإثرائه وتوسيع بل وتوطيد تواصلنا معه (27).

ويعتقد مورون أن القضية الهامة التي تواجه الناقد الأدبي، هي تفكيك الشيفرات الموجهة والمتحكمة في العمل الإبداعي للمؤلف، واكتشاف الرؤية المهيمنة سواء أكانت فردية أم خاضعة لتصور جماعي منعكس في ثنايا النص. ويمكن الوصول لمعرفة هذه الرؤية وتفكيكها عبر الأدوات التي يمنحها التحليل النفسي، ومن هنا تصبح دراسة أعمال راسين لا تسعى للقيام بتحليل نفسي للكاتب، بل تبحث عما تنطوي عليه أعماله من مدلولات.

فالبعد الأساسي والجوهري الذي يتأسس وفقه النقد النفسي عند مورون هو متابعة الدلالات واكتشاف آلية اشتغالها وتبينها في النص. وهو الشيء الذي نجده في كتابه الأساسي الموسوم بـ: "اللاشعور في عمل وحياة راسين"، حيث يقدم لنا في القسم الأول من الكتاب تخطيطاً منهجياً معرفاً "النقد النفسي" بأنه: "تطبيق التحليل النفسي على النقد وذلك عبر الانتقال من العمل الأدبي إلى الإنسان المبدع.

ومن الناحية الإجرائية فإن الذي نقوم باستنطاقه ليس الإنسان بل العمل الأدبي الذي نعمل على شرحه وتحليله مبتعدين كل البعد عن المواقف والأحكام الذاتية، فالنقد النفسي لا يخضع في تحليله للعمل إلى بعد مزاجي بل يسعى إلى إقامة بنية نفسية Structure Psychique (28). ومن هذا التصور يظهر لنا الاختلاف المنهجي الذي يتبعه مورون لدراسة البنية النفسية للعمل الأدبي دون التركيز في المقام الأول على

<sup>26</sup> -Gérard Genette : Figures 1, éditions du seuil, 1966, page 133.

<sup>27</sup> - Serge Dobrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, mercure de France, 1966, page 124.

<sup>28</sup> -A.Bronzon : La nouvelle critique et racine, page 132.

الأديب، وإن كان لا يغفله تماما بل يجعل مساءلته تتم في المقام التالي. ولكن ليس بالمنظور الفرويدي المبسط الذي يحلل الكاتب نفسه، ولا حتى منظور سانت بوف المستند إلى البيوغرافيا الشخصية للمبدع.

إن مورون يتعامل مع المبدع وقد صار نصا، أما حياته الواقعية الخاصة فهي من اختصاص مؤرخي الأدب<sup>(29)</sup>. وإذا حاولنا المقارنة بين هذا الطرح الذي ينسجم إلى حد بعيد مع جوهر نظرية النقد الجديد، وبين ما كان يدعو إليه فرويد نجد أن الاختلاف القائم يكمن في مستوى التعامل مع النص الإبداعي وعلاقته بالمؤلف؛ ففرويد في تحليله لقصة "غراديفا" ربط بين الحلم في النص وبين الرغبة المكتوبة للمبدع، على اعتبار أن الحلم هو حارس النوم؛ أما مورون يجعل النص مغلقا ويؤسس لعالمه ولا وعيه الخاص، وهو حارس لاستيهام يستوعبه ويشكله ويستأصله من التجربة المعيشة للمؤلف. ومن هنا يتحتم على النقد النفسي "كي يحيط بموضوعه أن ينطلق من فرضية تقر بأن النص مزود بلاوعي خاص به"<sup>(30)</sup>.

إن الاشتغال على النص، كما لاحظنا، يفسح المجال لتحليله بوصفه صدى للبنية النفسية للاوعي المؤلف، وللسيرورة الاجتماعية التاريخية، عبر وسيط أساسي هو اللغة، التي تمثل الحلقة الأساسية الرابطة بين مختلف المكونات، والواجهة التي تتواصل معها لبناء التصور الدلالي للنص؛ فكل أثر في حسب مورون "هو نتيجة ثلاثة متغيرات هي المصادر الخارجية، المصدر الداخلي واللغة. ولا يمكننا أن نهمّل واحدا منها غير أن الأخيرة منها تبدو الأهم .. والتوازن بين العالم الداخلي والخارجي يترك صداه في العمل الفني"<sup>(31)</sup>.

من هنا تصبح المقاربة التحليلية النفسية للعمل الأدبي هي أبعد ما تكون عن الأطروحات الإكلينيكية العلاجية المرضية، وليست بحثا عن عصاب المؤلف وحصاراته.

29 - جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، ط1 بيروت 1996، ص 101.

30 - المرجع نفسه: ص 120،

31 - شارل مورون: مالارميه، ترجمة حسيب تمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1979 ص 19

إنها " ..ربط التجربة الأدبية بثلاث دوائر متماوجة تتفاعل فيما بينها أحذا وعطاء لتشكل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية وتحدد طبيعتها وخصوصيتها.. فالوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى تتوسطها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها، أي الشخصية اللاواعية المبدعة، ثم دائرة ثالثة للغة وتاريخها"<sup>(32)</sup>.

يتضح لنا مما سبق أن طبيعة النقد النفسي عند مورون، تسعى بالأساس إلى إيجاد قيم وقواعد جديدة، تقيم نظاما للنقد الأدبي المستفيد من الأبحاث النفسية، ليرد بذلك على أطروحات التحليل النفسي، التي تسخر العمل الأدبي لتجعله ميدانا لتطبيق النظريات النفسية. ومن هذا المنطلق يغدو النقد النفسي مبحثا من مباحث الدراسة الأدبية، ويخضع لمقوماتها ولخصوصيات الجمالية الأدبية، وتصبح الهيمنة للخطاب النقدي الأدبي على حساب الجانب المعرفي الإستمولوجي الدقيق المتصل بعلم النفس.

فالجهد الأساسي هو خلق منظور جديد يوحد بين التحليل النفسي والنقد الأدبي؛ فلا يقتصر على التحليل اللغوي الشكلي للنصوص، كما لا يترع نزعة فرويدية متطرفة تشوه حقيقة الأثر الأدبي. بل هو سعي للكشف عن الجوانب النفسية اللاشعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى، مثلنا كل ذلك وفق رؤية تناغم بين التحليل النفسي والنقد الأدبي.

وبناء على ما سبق نجد أن أطروحة النقد النفسي، تعتمد في المستوى الإجرائي إلى الكشف عن الصور والاستعارات "الملحة"، التي تتواتر في ثنايا النصوص الأدبية لمبدع معين، وهي دليلنا للكشف عن البنيات اللاواعية للمؤلف. ويوضح ذلك مورون في كتابه "الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية"<sup>(33)</sup>، حين يضبط أربع مراحل تطبيقية لمجرى التحليل النقدي النفسي، يمكن تحديدها ضمن مسارات إجرائية تتحدد كما يلي: "تنضيد النصوص بحيث تكشف هذه العملية عن استعارات تظهر في النص بالحاح تربط بينها علاقات خفية، تصدر عنها شبكات ترسم أشكالا ومواقف درامية

<sup>32</sup> - حبيب مونسي: القراءة والحدأة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2000، ص 85.

<sup>33</sup> - Charles Mauron: Des métaphores obsédantes au mythe personnel, José-Corti, 1966 Paris, page 35

تقودنا إلى الأسطورة الشخصية اللاواعية للمبدع، وهذه النتيجة يمكن مراقبتها من خلال ما نعرفه عن حياة المؤلف<sup>(34)</sup>. ويمكننا أن نفصل المراحل السابقة وفق التسلسل الآتي:

1- الكشف بواسطة تطابق Superposition وتراكب النصوص عن شبكات علائقية وصور ملحة وتداعيات غير قصدية تتواتر في النص الأدبي.

2- الوصول إلى "الأسطورة الشخصية" للمؤلف Le Mythe personnel من خلال توليد رموز ومواقف دراماتيكية مرتبطة بالإنتاج الاستيهامي؛ فالأسطورة الشخصية هي التصورات والاستيهامات الأكثر تكرارا عند كاتب ما، ومنبعها سن المراهقة أو التقمصات المتتالية الكامنة في اللاوعي.

3- تأويل الأسطورة الشخصية على أساس أنها تعبير عن الشخصية اللاواعية وتطورها وتاريخها.

4- مقارنة النتائج المحصل عليها مع المعلومات البيوغرافية والترجمة الذاتية التي تستند إلى التفسير والتي لا يستقيم مدلولها إلا من خلال النصوص.<sup>(35)</sup>

إن المنهجية السابقة المقترحة من طرف مورون تنطلق من عملية "تنضيد النصوص التي تقودنا إلى شبكة من التداعيات وتجميع صور لاإرادية وملحة، بعد ذلك نبحث من خلال النص عن تغيرات هذه البنى التي ترسم الأشكال والحالات بشكل نستخلص معه الأسطورة الشخصية التي تحيل إلى الشخصية اللاواعية للكاتب وإلى حالة درامية يمكن التعرف عليها من خلال حياة الكاتب"<sup>(36)</sup>. ويمكن تقديم المنهجية السابقة بشكل عملي أكثر اختصارا نوجزه في أن النقد النفسي يبدأ بالكشف ثم التأويل فالمقارنة، ليصل أخيرا إلى الاستنتاج.

<sup>34</sup> - أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دت، ص 25.

<sup>35</sup> - مار سيل ماريي: مقدمة في المناهج النقدية، ترجمة وائل بركات و غسان اليد، مطبعة زيد بن ثابت دت، ص 81

<sup>36</sup> - جان إييف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993، ص 211

والآلية الأساسية التي يركز إليها هي مبدأ التطابق أو المطابقة الذي يعمل على البحث عن التوافقات والدلالات الرمزية في نصوص مختلفة مظهرية؛ إذ إن الشرط الأساسي لحصول المطابقة هو توفر نصوص متعددة لكاتب واحد، ولا يمكن إقامتها عبر عنصر واحد بل عبر شبكة من الصور والتداعيات، التي تكون بدورها بناء نصيا تشترك فيه نصوص تتلاقى في بنيتها ضمن سياق جديد، يتيح المجال لسلطة الكلمات ومنطق اللاوعي، وهذا الإجراء يختلف بنسبة ما عن عملية المقارنة التي تبقى على النصوص المدروسة متباعدة عن بعضها البعض، وتبحث في خلافاتها وتبايناتها.

وفي سياق تحديد منهجية النقد النفسي عند شارل مورون يؤكد جاك لينهارت أنه عندما نساأل الأسلوب التحليلي لمورون نحس أننا نبحث في التكون النفسي Psychogenèse للعمل الأدبي، وأن تكون ونشأة وتخلق أعمال راسين تعكس التشكل النفسي لراسين نفسه في مستوى الخلق الفني. إن كل ما يعيشه الفرد في يومياته يعكسه الفنان على الورق، كما لو أن العمل الأدبي لصيق بلاوعي المبدع. وفي الأساس فإن بنيتهما تتلاقى، ويظهر العمل وكأنه معرفة ذاتية متصلة باللاوعي.

ومن هنا يتضح لنا أن الوسيلة الوحيدة للإمساك بالحركة الحميمة للنص هي التحليل النفسي للعمل الأدبي، من خلال التركيز على اللغة الفنية للنص وعلاقتها بلاشعور المبدع. فالرجوع إلى لغة النص الأدبي هي عودة إلى الجوهر؛ والأثر الأدبي هو لغة فنية تعبر عن مخبات النفس اللاشعورية والشعورية عند المبدع. ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال: "على الناقد أن ينتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب "العقدة"؛ وهو يعني بذلك أن الأساسي والجوهري يكمن في اللغة الفنية للنص، التي يكونها عالم الفرد المبدع" (37).

وعند دراسة المأساة عند راسين فإن مورون يلجأ إلى البحث عن التناقضات والصراعات، التي تحكم مجمل النصوص المتصلة بالمأساة، ليصل إلى أن كل النصوص

<sup>37</sup> - سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983، ص 81

تتوحد فيها إشكالية الصراع، انطلاقاً من بنية متشابهة لا تتعد عن بنية عقدة أوديب. كما يبحث في الجانب البيوغرافي للفنان عما يمكنه أن يُفَعِّل مجموعة الصراعات التي تضمنتها كل المسرحيات المأساوية لراسين، الناجمة أساساً عن جملة من المواقف اللاواعية المتضمنة في سيرته، التي تتضارب فيها ميوله المتحررة مع ما تلقاه في مدرسة الأيتام بـ "بور رويال"، وما تتطلبه هذه المؤسسة من ضوابط وصرامة. وهذا الانشطار بين موقفين هو أساس المسرح التراجيدي عند راسين<sup>(38)</sup>.

## II - 1 - 2 - الاستعارات الملحة Les Métaphores obsédantes

لقد برزت أهمية وقيمة أعمال مورون بشكل أكبر حين نشر كتابه:  
"من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية"

### Des métaphores obsédantes au mythe personnel

حيث دعا من خلاله إلى التعامل مع الأثر الأدبي باعتباره مجالاً للاستثمار النقدي عبر اللغة للوصول إلى البنية النفسية، لا أن يرصد الأثر الأدبي على أنه وثيقة معرفية لأن النقد النفسي يسعى لأن يكون جزءاً من الدراسة الأدبية لا أن يحل محل النقد الكلي<sup>(39)</sup>. والناقد الأدبي ملزم بحدود مبحثه الجمالي وبمتابعة البناء اللغوي في التواءاته وتلويحاته الأسلوبية أو البلاغية، وعليه أن يرصد كل الصيغ الاستعارية والبلاغية التي تشكل فضاء وسيطا بين كوامن نفسية الكاتب ولاشعوره وبين المتلقي.

فالكاتب يبدع نصه وفق خصوصيات الكتابة الأدبية التي توظف الأساليب البلاغية الانزياحية والإيحائية، التي تتكثف عبر مسار النص لتنتج معاني ودلالات متعددة. والبعد النفسي يتبدى في الأثر الأدبي عبر تواتر الصور والاستعارات التي تشكل نسيجاً تختلف بنياته لكن تتوحد معانيه وأبعاده. وعلى الناقد أن يوسع مفاهيمه الأدبية

<sup>38</sup> - Jacques Leenhardt : Psychocritique et Sociologie de la littérature. in les chemins actuels de la critique. Éditions Plon 10/18 Paris 1968 page 379

<sup>39</sup> - Charles Mauron : Des métaphores obsédantes au mythe personnel .page 13



ويقوم بالتنقيب في الأعماق اللاشعورية للمبدع عبر شبكة الاستعارات والصور البلاغية المضمرة في النص<sup>(40)</sup>.

إن دعوة مورون هذه كما نلاحظ تقف في وجه الدعوات التي أطلقها أتباع فرويد، حين اهتموا بدرجة كبيرة باللاشعور على حساب المعنى والدلالة الكامنة في الأثر الأدبي، كما جعلوا النصوص بمثابة مخابر لتحليل النفسي، فاعتمدوا الدراسة السريرية الإكلينيكية<sup>(41)</sup> لمكونات النص الأدبي، وأبعدوا العناصر والقيم الجمالية وخصوصيات الدرس الأدبي. كما أهملوا التركيز على المكون الأساسي للبناء الأدبي وهو اللغة، التي تعد بمثابة الجوهر الذي يجب أن تتمحور حوله دراسة الناقد المتبع لمنهج النقد النفسي؛ لأن الغاية هي إدراك العلاقة والصلة الأساسية التي تكمن في الربط بين لغة النص ولاشعور المبدع، هذا اللاشعور الذي يحكم ويوجه شخصية الكاتب يتجلى عبر "تجمعات الصور المتسلطة واللاإرادية.. وعلى هذا النحو تغدو النصوص أصداً بعضها لبعض، وتبدو راسمة لبنية مشتركة يسميها مورون أسطورة الكاتب الشخصية، ويؤولها على أنها تعبير عن شخصيته اللاشعورية"<sup>(42)</sup>.

كما أن الناقد مطالب بالبحث في مجمل الأثر الأدبي لكاتب ما، وتحاشي اللجوء إلى الدراسات المنفصلة والمنعزلة والمتشظية التي تتناول بعض الأعمال دون غيرها، في صورة بحث موضعي لا يرقى لتشكيل تصور مجمل عن التجربة الإبداعية للكاتب. إن النص الأدبي من منظور مورون هو ذلك النسيج المتشابك الذي لا يمكن أن تحيا مكوناته إلا عبر العلاقات المتعددة التي تتربط وتتلاحم لتؤلف تركيباً دائماً، وذات خصائص متميزة، تشير إلى شخصية الكاتب اللاشعورية"<sup>(43)</sup>.

لقد درس مورون أشعار مالارميه وتوصل إلى حقيقة ثابتة وهي أن "ثيمة" صورة "الموت"، هي التي تحاصر كل نصوصه الشعرية، والمحلل الناقد ينتبه إلى أن حادثة

<sup>40</sup> - سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983، ص 79

<sup>41</sup> - Charles Mauron - Des métaphores obsédantes au mythe personnel, page 35

<sup>42</sup> - جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ط 1، دار الفكر دمشق 1982، ص 52.

<sup>43</sup> - فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل بيروت، 1985، ص 93.

موت أخت مالارميه وهو في سن العشرين، وقبلها موت أبيه وأمه رسخت في لاوعي الشاعر إحساس الفقد، وأطرت تجربته الجمالية والشعرية. فهذه الهزة العاطفية تركت بصمات فاعلة على شخصية الشاعر، وامتدت تداعياتها لانتاجه الأدبي بأكمله. والمقاربة الناجحة للأثر الأدبي حسب مورون هي تلك التي تتعامل مع هذه التجربة التي صارت بمثابة عقدة أو مركب Complexe في حياة الشاعر، ويجب التعامل معها عبر تحليل يأخذ في الحسبان العناصر الأدبية والنفسية على حد سواء. فقصائد مالارميه يجب دراستها بالجمع بين حالة الصدمة النفسية Traumatisme، وبين شبكة الصور الثابتة التي تتكرر من قصيدة لأخرى<sup>(44)</sup>.

ففي المستوى الأدبي علينا بتتبع المعنى الكامن في القصيدة في بعديه السطحي والعميق، وألا نعد المضمون الظاهر هو انعكاس سلمي للمضمون الكامن في ثنايا النص؛ لأن تركيبة العملية الإبداعية متنوعة ومتعددة، فمنها ما ينتمي لقيمة الوعي ومنها ما يوجهه اللاشعور. أما في المستوى النفسي فعلى التنقيب في أعماق النفس اللاشعورية؛ لأن هذا البحث يضيء لنا جوانب متعددة تتعلق بالأثر الأدبي، ويمكننا من اقتفاء آثار القضايا النفسية المتأزمة، التي تتسلل عبر لغة النص وبنيته. فكما أن الأحلام هي مجال للتعبير عن البعد النفسي اللاشعوري، فإن النصوص الأدبية هي أيضا مجال للتمظهر اللاشعوري. ولذلك علينا تجاوز المستوى السطحي التصريحي في النص، للوصول إلى أبعاده الدلالية الجوهرية "عبر البحث عن مجموعة الأفكار اللاإرادية المستترة تحت البنية التصريحية للنص"<sup>(45)</sup>. إن النص الأدبي هو عبارة عن بنيات لغوية مشحونة بصور بلاغية واستعارات يبرز من خلالها الكامن اللاشعوري للكاتب ويمتد عبر مجمل الأثر الأدبي.

ومن هذا المنطلق عمد مورون في دراسته لأعمال راسين المسرحية إلى البحث عن المؤشرات الاستعارية وتأويلها، وتتيح له هاته المؤشرات الكشف عن نقاط وقوى

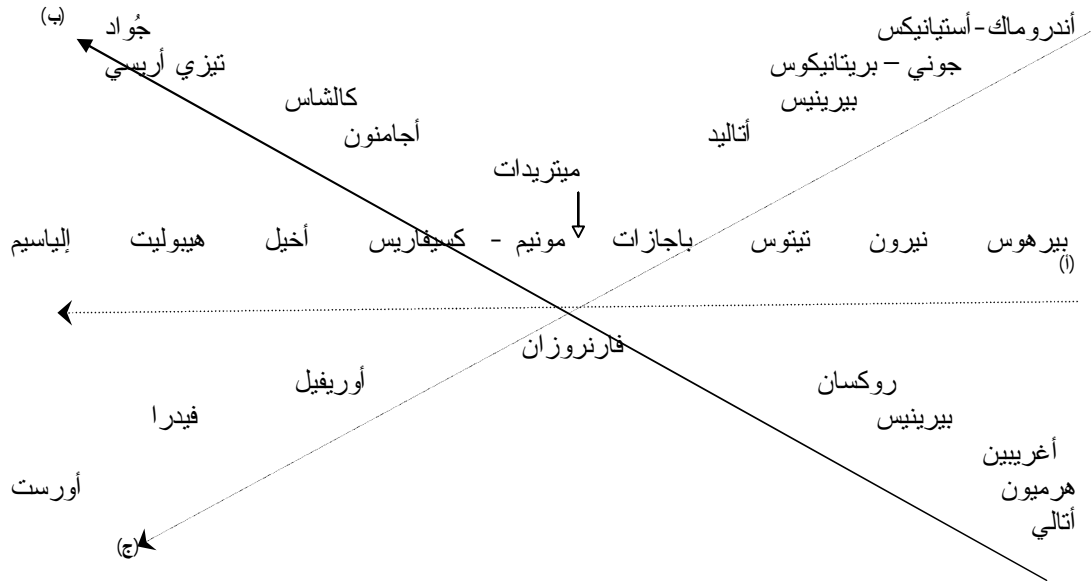
44 - جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 209 .

45 - Gérard Gengembre : Les grands courants de la critique littéraire éditions seuil 1996, page 17.

الجذب والاستقطاب اللاشعوري، التي أسهمت في توجيهه وبلورة وتأطير أعمال الكاتب، والمتصلة من ناحية أخرى بمرحلة حياته الأولى "مرحلة الطفولة"، التي وسمته بمجموعة من التشكلات المؤسسة لشخصيته في جانبها الخفي، والتي تنعكس بصورة أو بأخرى على سلوكه اليومي. وهكذا فإن مسرحيات راسين تحفل بمجموع الأنساق البلاغية والاستعارات المنبعثة بصورة لاواعية من مسار حياته وبخاصة علاقاته مع محيطه العائلي، وإقامته في مدرسة "بورروايال"، والعواطف المتناقضة التي شكلت أركان شخصيته من إحساس بالفقد والمنع والقبول والرفض والحب والمقت...

وللوصول إلى ربط هذه المعطيات وانعكاسها في أعمال راسين لجأ مورون إلى البحث عن الملامح المشتركة المتكررة والعامية في مسرحياته عبر تركيبها ومطابقتها، ليصل إلى "الاستعارات الملحة" والسمات العامة الخاصة المميزة لها، وذلك وفق خطاطة منهجية قدمها في كتابه "اللاشعور في حياة وأعمال راسين"<sup>(46)</sup> والذي شمل مسرحياته: "أندروماك" "بريتانيكوس" "بيرينيس" "باجازات" "ميتردات" "إيفغيني" "فيدرا" "أتالي"... فقدم خطوطا تحدد البنيات النفسية والعاطفية للشخصيات المركزية للمسرحيات والتفاعلات القائمة بينها ليصل إلى مجموعة من الملاحظات الهامة التي تبين التزامه بالطرح المنهجي المشتمل على أربعة خطوات قدمنا لها سابقا.

<sup>46</sup> - Charles Mauron : L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine. éditions annales de la fac de lettres .Aix-en-Provence 1957 .page 27.



إن الخطاطة السابقة تلخص مجمل التأويلات التي تضمنتها النصوص المسرحية لراسين، من حيث دلالة شبكة العلاقات المتماثلة استناداً إلى بنية المواقف التي تعبر عنها الشخصيات المسرحية، منظوراً إليها وفق نظرية التحليل النفسي، و بنية منطوق خطاب الشخصيات، ويمثل المنحى الأوديبى جانباً هاماً منها في مظهره المرتكز على علاقات المحارم، الموزعة بين الانجذاب والتنافر وحب الامتلاك والنبذ. وقرأ مورون هذه الخطاطة وفق ثلاثة محاور كما يأتي :

المحور (أ): ويمثل خط "الأنا" وفيه قسمان ؛ الأول من بيرهوس إلى مونيم ويمثل الشخصيات التي تعبر عن لاشعور راسين الذي ينسجم معها، ويتكلم على لسانها، إنها إلى جانب كونها غير وفية فهي تتميز بالاستقلالية. أما الشخصيات التي تلي "ميتريدات" فتمثل "خضوع الإبن" La soumission du fils فـ كسيفاريس، أخيل، هيبوليت، إلياسيم، شخصيات يتقمصها راسين بوعي، وتمثل التحول في واقع الكاتب والخضوع للسلطة الأبوية وسلطة نظام مدرسة بور— رويال.

المحور (ب): وهو محور الفاعلين في مسار الأحداث والمتحكمين في المصائر وهذا الخط يمثل "الأنا الأعلى" ويتميز هذا المحور كسابقه بمستويين الأول يمتد من "هرميون" إلى "متردات" وتمثله بطلات تتميز بالسلوك العدواني أما القسم الثاني والممتد من

"متردات" إلى جواد فهو يمثل الآباء وسلطتهم الوصية التي تبقى دائما في موقع يراقب ويوجه ويمنع ويجيز.

المحور (ج): ويمثل المقهورين وفي القسم الأول منه شخصيات النساء "المذنبات" ويرمز إلى "خطيئة الإبن" مثل أندروماك ..أتالي. أما القسم الثاني فيمثل ضحايا الالتزام بالموقف النابع من فناعة راسخة (47).

إن النتيجة التي نتوصل إليها من خلال التنميط السابق، ومن خلال عملية تجميع حزم الشخصيات وفق تصنيف يستند في أساسه إلى الأبنية النصية والأفعال والأقوال، هي أن التصور الثيمي هو المهيمن على تصور مورون في دراسته لمجمل المسرحيات. والترتيبات التي أدت به للوصول إلى هذه النتائج إنما تعكس استفادته من المستويات التأويلية والاستعارية للمواقف، التي تتخذها الشخصيات المسرحية منطلقا، من منظور يرى من خلاله أن قيمة المعنى لا تكمن في الوحدات المنفصلة بل نتيجة لعملية التطابق التي تعكس تأثير الدلالة، وذلك مهما اختلفت المواقف.

ثم يأتي في مرحلة لاحقة وضع مجمل المحصلات على محاور تعود بالأساس إلى تصنيفات التحليل النفسي والمثلث الأوديبى. وهو بذلك يكون قد اقترب من منهجية البنيوية التكوينية (48) عندما تعمد إلى تحديد دراسة الأعمال الأدبية في مرحلتين هما: مرحلة الفهم ثم مرحلة التفسير؛ فالمرحلة الأولى تدرس المكونات بمعزل عن المجال الخارج عن النص، ثم تعمد لاحقا إلى تفسير البنية المتوصل إليها وفق قواعد ومعطيات معرفية أو فلسفية أو تاريخية، وهو ما نجده بارزا حين يسعى إلى تفسير مسرحيات راسين وورودها على هاته الشاكلة، بردها إلى التدايعات الكامنة في اللاشعور الخاص بالمبدع، والذي تحكمه مجموعة من الصور المهيمنة، التي تتراوح بين صورة الحرمان والمنع ومواقف الصراع بين كوامن ذاتية متحررة واستلزمات اجتماعية قاهرة، تمثل جوهر المرحلة التالية للطفولة، والتي تتميز بتكون "الأسطورة الشخصية للكاتب" من

47 - A. Bronzon : La nouvelle critique et racine, page 152

48 -- Serge Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, page 125.

خلال الهوس الذي يمتلكه من أجل تحقيق متطلبات محددة، يعمد إلى تمريرها وتثبيتها في اللغة الأدبية، ويربطها بالدفقات الوجدانية المنطلقة عبر اللغة.

وبناء على هذا التحليل توصل **مورون** إلى أن أعمال **راسين** خاضعة في تكوينها لرغبة لاواعية، شكلت دافعا داخليا، وتحكمت بصورة كبيرة في بنية التخييل لديه. وتمرور الزمن أصبحت طابعا مميزا لجميع أعماله، ولبنية الفضاء المتخيل لديه؛ إنها بنية صراعية متناقضة كامنة في اللاوعي، وتحفزها باستمرار جوانب من المسار الحياتي المتأرجح بين موقفين يمثلهما ميل للحرية وللحياة وللمسرح، بمقابل تعاليم صارمة للبيئة اليومية تدعو للانضباط والامتثال لقيم المجتمع المغلق مجتمع بورروايال<sup>(49)</sup>.

وهذا التجاذب العنيف هو الذي جعل المسرحية التراجيدية هي الوسيط الوحيد للتنفيس وإعادة التوازن، "ويؤكد **مورون** أن القارئ الساذج يعتقد أن ثمة مؤلفات راسينية متعددة، هناك فقط أثر واحد للتراجيدي الذي وأد عاطفة متأججة فيه تحت رماد "لاءات" بور— روايال الذي يتوسط ساحة الأحران الباريسية"<sup>(50)</sup>.

نصل في الختام لنجمل القول حول منهجية **مورون** فنلاحظ أنها قائمة على مبدأ التراكم أو التطابق، فقد رصد في قصائد **ملارميه**، وفي مسرحيات **راسين** شبكة من الصور الملحة والمواقف السيكلوجية المحكومة بالتكرار والتواتر من نص لآخر، ويعمد إلى تحديد المنطق النصي للمؤلفات. فالصورة في رأيه قيمة واعية مدركة في حدودها الخاصة بينما الفكرة التي تربط بين مجمل الصور تتميز بكونها ذات بعد لاواعي<sup>(51)</sup>. وهذه البنية اللاواعية للفكرة هي التي جعلتها تحترق بمجموع مؤلفات مبدع واحد، ودفعت **مورون** لاعتماد هذا المنهج كأساس لما يسميه النقد النفسي، الذي يعمد إلى تحديد البنية النفسية المتمظهرة والمتجسدة عبر البنية النصية، متعمدا تحطيم انغلاق النوع والشكل الأدبي، وامتتعا لبنية اللاوعي في النصوص.

<sup>49</sup> - Jacques Leenhardt : les chemins actuels de la critique .éditions Plon 10/18 Paris 1968 page 380.

<sup>50</sup> - فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث ، ص 91 .

<sup>51</sup> - جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب ، ص 115.

فهو كما نرى يسعى إلى ترجيع الصدى بين عدة مجموعات نصية، وهو الإجراء هو الذي يمكن من إنجاز التطابق بين نصوص المسرحيات أو القصائد، وهو ما يتيح إعادة العلاقات والروابط المنطقية بما ينسجم مع حالة اللاوعي واللاشعور. وعندئذ يقوم الرابط أو المنطق بإضاءة الوحدات: الاستعارات المجازية بالنسبة للقصائد أو الأدوار بالنسبة للأعمال المسرحية<sup>(52)</sup>.

وهذه المنهجية هي التي جعلت أعماله محل نقاش حاد وتهجم من طرف العديد من النقاد، من بينهم **جيرار جينيت** في كتابه "عتبات" *Seuils*، و**سارج دوبروفسكي** *Serge Doubrovski* في كتابه "لماذا النقد الجديد"، حين نعت أعمال **مورون** النقدية والمعتمدة على مبدأ المطابقة بأنها اتصفت بالعلمية المفرطة، التي غيّبت الجانب الإبداعي، وسعت إلى التفسير الذي يقترب من المعالجة السريرية، التي تعتمد على الليبيدو في التحليل النفسي<sup>(53)</sup>.

## II - 2 - جاك لاكان والبنية النفسية للغة:

إذا كانت أهمية دراسات **شارل مورون** لم تنل حظاً من الاهتمام إلا بعد أن تناولها **جيرار جينيت** عام 1966<sup>(54)</sup>، فإن الأطروحات النظرية لـ "جاك لاكان" *Jacques Lacan* (1901-1981)، تميزت بحضورها لأول وهلة من بروزها كواقع فكري، يشغل ساحة النقاش المعرفي والفلسفي للدراسات المتصلة بالتحليل النفسي، من حيث إعادة صياغته لأفكار **فرويد** عن اللاوعي والأحلام. وسعى لتخليصها من الجمود والتبسيطية التي لحقتها من جراء التزعة الدوغماتية الميكانيكية المتشددة، التي لا تفر بغير الصورة الأولى للمنهج<sup>(55)</sup>، هذا الموقع الذي تبناه أتباع **فرويد**

<sup>52</sup> - المرجع السابق، ص: 116

<sup>53</sup> --- Serge Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, page 129-1350

<sup>54</sup> - G.Genette, figures1, éditions Seuil, Paris 1966 pages 133-138.

<sup>55</sup> - ليونارد جاكسون : بؤس البنيوية ، ترجمة شاكر ديب ، منشورات وزارة الثقافة دمشق 2001 ، ص 152

من المحللين النفسانيين أساء بصورة كبيرة للعمق النظري والفلسفي لرؤية فرويد، وجعلها مجرد مسطرة ثابتة المعالم والأبعاد.

وبنفس القدر الذي ووجهت به أعمال فرويد من النقاش والتحليل، وإعادة الصياغة والقراءات المتعددة لمواجهة جذريتها في الطرح، وإعادة تشكيل المعرفة الإنسانية بحقيقة الإنسان ومجاهيله، نجد أن الآراء التي طرحها لاكان امتازت بالقوة في إعادة صياغة المفاهيم المتصلة بالتحليل النفسي وطبيعة الوجود الإنساني، وحدود الوعي واللاوعي، وتحليلات الآخر في الأنا ووجود الأنا في الآخر وتمثلات ذلك عبر اللغة انطلاقاً من علاقة الدوال بالمدلولات، والأشكال الاستعارية والمجازية للتعبير وقيمة التصوير البلاغي في الكشف عن الوجود النفسي للوعي" فالأثر الأدبي والتحليل النفسي يتصلان لمساءلة نسيج الدلالة" (56). لقد رفع لاكان شعار "العودة إلى فرويد" من منطلق يهدف إلى إعادة قراءة المشروع الكبير لفرويد، بشكل يتيح الكشف عن قوته. وتتمثل هذه القراءة بإضاءة نصوص فرويد والإضافة إليها من داخلها في سياق جديد، يعيد صياغة مفهوم اللاشعور، ويعطي الأهمية والتركيز لعنصر ظل مهملاً هو عنصر الكلام.

وبالتركيز على القول يكون لاكان قد لفت انتباه المحللين النفسانيين إلى عنصر جديد هو المظهر اللغوي للاشعور. وقد رأى لوي ألتوسير في دعوة لاكان صياغة لنضج نظرية فرويد، وتخليصاً لها من إشكالية البدايات، أو ما يدعوه طفولة النظرية؛ "ليست العودة إلى فرويد عودة إلى ولادة فرويد لكنها عودة إلى نضوجه.. هنا يكمن المعنى العميق للعودة إلى فرويد. لكي نعود إلى نضوج النظرية الفرويدية.. علينا أن نعود إلى فرويد بعيداً عن الطفولة النظرية" (57).

<sup>56</sup> - Gérard Gengembre : Les grands courants de la critique littéraire éditions seuil 1996, page 16.

<sup>57</sup> - لويس ألتوسير: دراسات لأنسانية، ترجمة سهيل القش المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت 1981



وقد كانت أفكار لاكان المتميزة بالجرأة في الطرح، والمغامرة في مساءلة المفاهيم التي صاغها فرويد، والعمل على إعادة تصحيحها بالاستعانة بمفاهيم أخرى لفرويد نفسه، ولا سيما مناقشاته لحقيقة اللاوعي، وأيضا اتهامه لأتباع فرويد بأنهم قزموا العمق النظري لهذا الأخير. كل هذا جعله مطاردا باستمرار ووصل الأمر لحد فصله من الرابطة الدولية للمحللين النفسانيين.

## II-2-1- الدال وبنية اللغة واللاوعي

يقول لاكان في معرض حديثه عن البنية الذهنية وطريقة التعبير عنها تعبيراً متناسقاً "إن بنية اللغة شبيهة ببنية اللاوعي" (58) *L' inconscient est structuré comme un langage*. وهذه المقولة تظهر لنا لأول وهلة من خلال مبدأ المشاهدة والمماثلة، أننا بصدد الحديث عن نظامين يتسمان بالشمولية والامتداد، واستيعاب كل واحد لمجموعة من المكونات الجزئية المتفاعلة، فاللغة نظام للرموز والدلائل المشكلة من سلسلة من الأنساق والسياقات التركيبية والدلالية والمعجمية والصوتية، واللاوعي بدوره يمثل نظاماً لسلسلة متشابكة من التصورات والأفكار والهواجس والانفعالات والمقولات والرؤى، التي تنتظم في عملية تفعيل وانفعال مع مستويات الوعي والإدراك، ومع مسيرة الحياة الخاصة بالفرد. فاللاشعور يغدو بنية كامنة تشبه بنية اللغة ولا تتحرر و تتمظهر إلا بها. ويذهب الطرح والتفكير المتداول والسائد إلى أن اللغة هي الوسيلة التي يتم عبرها التعرف على اللاوعي، بدليل أن المحلل النفساني يستند إلى ملفوظ المريض لمعرفة أوهامه وأحلامه وهواجسه.

وهو ما يعبر عن الانسجام والتواصل بين النظام اللغوي واللاوعي. غير أن أطروحة لاكان تبدو مفارقة ومخالفة للمتداول؛ فهو يرى أن اللغة ليست نتاجاً للذات،

<sup>58</sup> - جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206،

وإنما هي التي تكونها وتضفي عليها كل ما لها من دلالة، و"أنه من الخطأ الاعتقاد أن اللغة والنظام الرمزي من وضع الإنسان لأن الإنسان نفسه هو نتيجة لهذا النظام الرمزي والوظيفة الرمزية هي العلة الكافية لكل وجودنا"<sup>(59)</sup>. فاللغة هي أساس اللاوعي من حيث كونها المجال التنظيمي الأول عند الإنسان، وباكتساب الإنسان لملكة اللغة يقوم بتقنين وضبط طاقاته الغريزية، وإكسابها نوعاً من التقنين داخل نظام رمزي سابق لا يمكن الإفلات منه، فتتحدد شبكة الصور والأحلام والتصورات والرغبات وتتفاعل بما يتيح النظام اللغوي.

واللغة بوصفها نظاماً تتحدد من خلاله جدلية الأنا والآخر، تشكل هوية الأفراد عبر وعيهم بهذه الهويات المختلفة، إذ "أن الآخر هو المجال الذي يتشكل فيه الأنا الذي يتكلم مع المستمع، فما يقوله أحدهم هو في ذاته جواب للآخر الذي أراد أن يسمع هل هذا الآخر تكلم أم لا"<sup>(60)</sup>. فاللغة البدئية الأولى التي تشكل مرجعيتنا تشرع في بنية لاوعي الفرد منذ طفولته دون وعي منه حتى قبل تشكل "المرحلة المرآوية" التي تمتد من الشهر السادس إلى الثامن عشر<sup>(61)</sup>.

وانطلاقاً من هذا المستوى فإن لاوعي الفرد ينضبط وفق مسار محكوم بمجموعة من الرموز، التي لا يمكنه الإفلات من هيمنتها، والتي تعمل باستمرار على خلق المجال المناسب لتواصله مع ذاته واتصاله مع الآخرين. وتتحكم في عملية التواصل القيم الخيالية والقيم الرمزية، المرتبطة بالعلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات.

لقد أسس لاكان لنظرية "اللغة اللاشعور" من خلال اتكائه على أطروحات فرويد حول الأحلام، ودراسة خطاب اللاشعور من حيث تركيباته وبنائه وقوانينه من جهة، واستحضاره من جهة أخرى لمبدأ دوسويسر وجاكسون حول اللغة، وعلاقات الأدلة بالمدلولات. وتوظيف العمليات التواصلية في إدراك وصياغة نظام رمزي محكوم

<sup>59</sup> - ميشال زكريا : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، ص 178 .

<sup>60</sup> - Jacques Lacan: Ecriis, editions seuil, Paris 1966, page 242.

<sup>61</sup> - نفسه ص 90

بقواعد المجاز والاستعارات والألعاب اللغوية الأخرى، كالتلاعب بالألفاظ والكلمات، وزلات اللسان وهفواته والفكاهة (62).

وهذا المستوى الذي تبلغه اللغة متصل بالمرحلة الأولى لتشكيل الذات عند الطفل، وبداية انفصال شخصيته وتمييزها عن الآخرين. حيث تتميز مرحلة المرآة ببروز الوحدات الدلالية، المتضمنة للفروق بين ما هو خيالي Imaginaire، ويكون في مرحلة ما قبل الأوديب، حيث لا تكون في حياة الطفل إلا الأم، التي تنظم حياته بحضورها وغياها. ويعيش بالتالي على نمط الوجود المتوحد بالغير غير الجزأ — وما هو رمزي symbolique — وهو وصول الطفل إلى المرحلة الغيرية، التي يمكنه من خلالها التمييز بين أنا وأنت وهو وهي.. — فعملية بناء الذات لدى الطفل تمر عبر المرآة الأولى، المثلة في التوحد مع الأم. وهنا لا يمكن إدراك تميز بين الذات والموضوع ولا توجد أنا مركزية تتولى عملية الفصل.

غير أن هذه الوضعية الوهمية لدى الطفل، تشكل بداية لعمل يتوج بتشعب للذات، تبدأ ملامحها في التكون ضمن "أنا" مجزأة، تعمل على بلورة "آخر". وتستقيم تدريجياً إلى أن يحصل التشكل النهائي للأنا، المنفصلة والمستقلة والسابقة للمرحلة اللغوية (63). وبعد اكتمال تكون الأنا يبدأ النظام الرمزي في التبلور مستندا على جملة النواهي والمحرمات واكتشاف الاختلافات أب/أم، ذكر/أنثى، حاضر/غائب... وعند هذا الحد يتم الانتقال في المستوى اللغوي إلى بناء الخطاب التواصلي الهادف لإشباع الرغبات، مرتكزا إلى الدوال المقصودة المتضمنة في النظام الرمزي المتداول، المتمكن في اللاشعور "فعندما أعبر أنا عن رغبتى بكلمات فإن الأنا الخاصة تواجه دائما عقبات من هذا اللاشعور، الذي لا يكف عن الإلحاح بألاعييه الجانبية خلال بدائل وإحالات

<sup>62</sup> - جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 39

<sup>63</sup> - Jacques Lacan: Ecrits I, éditions seuil, Paris 1966, page 94

استعارية وكنائية تراوغ الوعي لكن اللاشعور ينكشف في الأحلام والنكات والفن" (64).

من هذا المنظور يحدد لاكان أن الدوال في العملية التواصلية تتعامل بصورة دائمة مع معطيات اللاوعي واللاشعور، وتتعلق مع مدلولاتها انطلاقاً مما تتيحه الأساليب البلاغية والصيغ الأسلوبية والنصية، وتعمق المبادرة الرمزية عند المتكلم لتتسجم مع السياق التداولي الذي يخضع البنية اللغوية لتتطابق مع بنية اللاوعي، وفق نظام متناغم ومتكامل. فتتنظم سلسلة الدوال بصورة لانهائية في التعبير عن مدلولات انزياحية يعمد المتكلم على موازنة حدودها وتصوراتها، بما يؤهله للبقاء متخفياً وراء التوالي الدلالي الذي تولده الكلمات.

وتنطبق هذه السيورة على العمليات والتحويلات النفسية والحالات التي تصحب وضعيات التأزم الوجداني، "ففي الكبت مثلاً يحل دال محل دال آخر ويزج بالدال الذي تم استبداله في اللاشعور، وخلال حياة كاملة يبني الفرد عدة سلاسل دلالية،.. باستبدال الكلمات الجديدة بالقديمه ودائماً بزيادة المسافة بين الدال الواضح السهل المنال و.. الدوال اللاشعورية" (65).

إن وضوح الدال برأي لاكان لا يعني بالضرورة وضوح المدلول بنفس الدقة، بل يبقى من الانشغالات الكبرى للفكر الإنساني بأبعاده التاريخية والثقافية والحضارية؛ وبما أن للغة دوراً تشكيلياً في الفكر، فالأجدر هو الاعتناء بالعلامات اللغوية باعتبارها أفضل دليل على البنية النفسية وعلى بنية الذات الإنسانية. لقد توصل لاكان إلى هذه الحقيقة انطلاقاً من استفادته من اللسانيات البنيوية، خاصة ما اتصل منها بتفكيك الأنساق الرمزية الموظفة في الأساطير الثقافية، لتحويلها إلى بنيات ذات قوانين قارة يمكن تطبيقها على حالات الوعي واللاوعي البشري، باعتبارها تتضمن تشكيلات رمزية قابلة

64 - رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور دار قبا للطباعة والنشر 1998 ص132

65 - مادان ساروب : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحدائث ، ترجمة حميسي بوغراة ، منشورات مخبر الترجمة في

الأدب واللسانيات ، جامعة قسنطينة ، 2003 ، ص 19 .

للتحديد والوصف والتأويل، كما أن النسق اللغوي بوصفه نظاما كلياً من جهة، وأداء فردياً من ناحية أخرى، يتيح بعده التزامني والتزامني بناء رؤية جديدة تعتمد على الثنائية الكفيلة بتحليل المستويات الداخلية والخارجية للكينونة الإنسانية.

لقد تمكن لاكان على أساس من التوسط الجدلي بين الثنائيات اللسانية من استحضار مبادئ فرويد حول اللاوعي وضمونها مشروع البنيوي النفسي المرتكز أساساً حول الدلالة واللغة ضمن أربع علاقات تنشأ "بين الدال (صوت وصورة) والمدلول من ناحية، وبين اللغة (النسق اللغوي) والكلام (خطاب الفرد)، وبين المستويات الفونيمية (المميزة) للكلام والأنساق المجردة للعلامات "التي تنطوي على تعارضاتها" من ناحية ثالثة، وبين الكناية والاستعارة من ناحية رابعة" (66) فمن خلال قراءته "دوسوسير" وحصرها فيما يتعلق بعلاقة الدال والمدلول التي رسمها على شكل لوغاريتم S/S<sup>(67)</sup> signifiant/signifié يقول لاكان بان الخط الفاصل بين الدال والمدلول ليس مجرد رسم رياضي بل يعني الفرق الدائم بين سلسلة الدوال والمدلولات وهذه الثنائية التقابلية يربطها لاكان بالأطروحات التي قدمها "فرويد" بشأن الأحلام، التي تصنف في منزلة الدوال الكامنة، والتفسيرات المقدمة بشأنها والتي يسميها "الأفكار الحلمية الكامنة" المنتجة لها بالضرورة.

فالطريقة التي يشتغل بها الحلم تستند على التعبير غير المباشر والانزياحي وبالتالي تتوارى دلالة الحلم خلف تفسير يؤول الدال الحلمى إلى مدلول. إن الدال اللغوي الذي يشكل مظهره بنية اللاوعي يدفع للتركيز على العنصر الجوهرى الذي يهيم التحليل النفسى وهو المكون التأويلى للغة، فالذي يهيم الحلل النفسى ليس الحلم بحد ذاته بقدر ما تهمه المادة المحكية المتمظهرة عبر اللغة. ومن هنا تظهر الأهمية التي أولها لاكان لعلاقة اللغة باللاوعي، مما يجعل التحليل النفسى المنهج الملائم لدراسة اللاشعور. (68)

66- أدبييت كروزويل : عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، ط2 الدار البيضاء 1986 . ص 159

67 -- Jacques Lacan: Ecrits I, page 253

68 - صلاح فضل النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 260 .

إن اهتمام لاكان بالدال ولما له من أثر في الحياة النفسية جعله يفصل بين المقومات البنيوية والتفسيرية في نظرية فرويد حيث جعل التركيز على الدوال أهم من التصورات الهلامية التي يتيحها التفسير، وعمل من جهة ثانية على الاستفادة من أفكار "جاكسون" المتعلقة بالعنصرين الاستعاري والكنائي الذين يكونا موجودين في أي عملية تواصلية رمزية ومنها البحث في بنى الأحلام مثلاً. وفي هذا المجال نجد توافقاً وتقابلاً بين طرح فرويد و جاكسون بشأن توزيع مفاهيمهما على محوري التركيب والاستبدال والخصائص الترمزية والتزامنية القائمة وجوباً على هذين المحورين حيث أن العلاقة التي تحكم المحور التركيبي تجاورية في حين أن المحور الاستبدالي محكوم بالمشابهة. وعلى هذا الأساس بنى لاكان عقد التقارب بين منظور فرويد عن اللاوعي، وبين قطبية جاكسون حول بنية اللغة الاستعارية والكنائية. لقد طرح فرويد فكرة "الإزاحة أو التحويل" و"التكثيف" استناداً لمبدأ المجاورة، فكانت الأولى كناية لأن الإزاحة أو الانتقال هي وسيلة يستعملها اللاشعور للإفلات من قبضة الرقابة؛ فالحلم مثلاً يقدم تمثلاً لصورة أو لفكرة بعيداً عن الفكرة الكامنة التي يهدف الحلم لإظهارها. والثانية وهي مجال "التركيز" حيث تتراكم جملة من الدوال فاتحة المجال لصورة بسيطة، تكون لها عدة معاني فهي بذلك تمثل المجاز المرسل؛ فالصورة التي يتذكرها الحالم بعد استيقاظه، لا تركز على فكرة كامنة واحدة، بل تتعدد بشأنها التأويلات الفكرية، مما يجعل الدال أو الصورة البارزة صعبة التأويل أو التفسير .

وقامت فكرة "المطابقة" و"الرمزية" على التشابه، فكانتا استعاريتين، حيث إن المطابقة هي تمثيل الفكرة في شكل صورة حلمية، أما الترميز فيجعل وفق مبدأ المشابهة الأفكار الكامنة تتمثل في صيغة صور وأحلام<sup>(69)</sup>. ونفس المنحى اتخذته جاكسون حين أكد أن الاستبدال الاستعاري قائم على المشابهة أو المماثلة بين الحرفية واستبدالها الاستعاري، كأن نستبدل كلمة عرين وجحر بـ كوخ. أما الاستبدال

<sup>69</sup> - محمد أحمد النابلسي: فرويد والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص 31.

الكناثي فمبني على المجاورة والعلاقات المنطقية كأن يرتبط الكوخ بالبؤس أو الكوخ بالقش..<sup>(70)</sup>.

وقد قام لاكان بالاستناد إلى الرؤيتين السابقتين، وتخوير موقعهما من العملية النفسية ليصبحا بمثابة "ميتا لغة"، أو لغة شارحة تعمل على بنية وتكييف اللاوعي وفق منظومتين متقابلتين هما: "الرمزي" و "الخيالي"؛ فالأول يتصف بالاختلاف والتقطع والإزاحة لأنه يمثل "الذات"؛ أما الثاني فيتميز بالتزوع للمطابقة والتشابه لأنه يمثل "الأنا"، والعلاقة القائمة بين المنظومتين هي علاقة اختلاف وتعارض. إلا أن هذا لا ينفي عملية التفاعل الممكنة بينهما،.. فإذا حصل تطابق زائف — داخل الذات أو بين ذات وأخرى، أو بين ذات وشيء — فإن الخيالي يسود.. والرمزي يمتد نحو الخيالي ويعطيه اتجاهها خاصا به "<sup>(71)</sup>.

وقد أعطى لاكان لذلك أمثلة مستوحاة من الأعراض وحالات الرغبة والصدمة، تتجلى من خلالها الأبعاد التأويلية الممكنة. فيرى أن "الآلية النفسية التي تنتج الأعراض تحتاج إلى المزوجة بين دالين — صدمة جنسية لاواعية وتغيرات داخل الجسم أو أفعال يقوم بها الجسم — وهي لهذا استعارية. أما الرغبة اللاواعية فتضمن إزاحة مستمرة للطاقة من موضوع إلى آخر وهي لهذا كنائية.."<sup>(72)</sup>. إن اشتغال قطبي المحور اللغوي كما نلاحظ يتميزان بخصوصية التفاعل في بنية اللاوعي استنادا لمبدأ الرغبة، فالكنائية تجعل الذات تتابع سلسلة الكلمات التي تعبر عن سلسلة لا منتهية من الدوال، التي تهدف لتحقيق رغبة تعويض عن شيء مفقود أو تعويض عن "نقص".

أما الاستعارة فإنها تجعل مستوى الرغبة يتحقق عبر استبدال المعنى الظاهر بالمعنى المضمّر المستتر أو المكبوت، "فما ترغبه الذات يظهر نفسه باستمرار وبالإمكان اعتبار الاستعارة عرضا يكشف عن الرغبة المكبوتة ويوفر منفذا إلى اللاوعي من خلال الحدود

<sup>70</sup> - روبرت شولتز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1984، ص 32.

<sup>71</sup> - جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ص 180

<sup>72</sup> - المرجع نفسه، ص: 177

بين الدال والمدلول"<sup>(73)</sup>. وكما نلاحظ فإن الطرح الذي يحدده منظور لا كان ينطلق من حقيقة البحث في اللاوعي، الذي يتم تأويله عبر الوسائط اللغوية والأدبية؛ فالأفكار اللاواعية للحلم والتصورات والتداعيات المنطلقة بشكل توالدي تترايط بنيويا لتكون لغة تتخذ مظهر التكتيفات الدلالية، التي يتميز بها الخطاب المحكوم بقاعدة الاستبدالات المختلفة، والذي يعبر في النهاية عن حالات اللاوعي في مظهر استعاري أو كنائي.

وهذا المستوى هو الذي يحقق الوظيفة الرمزية، التي هي جوهر الإنسان الذي جعلته اللغة والوجود الرمزي يعي حقيقته البشرية، ويطور أساليب للتعبير عن مواقفه المتعددة، من خلال توظيفه لسلاسل دلالية لا تعبر بالضرورة عما تحمله وتقدمه ظاهريا. على اعتبار أن الصلة بين الدال والمدلول — كما أسلفنا — ليست بالضرورة متوافقة فالدال المتضمن في اللاشعور لا يميل بالضرورة إلى مدلول تام الوضوح، لكن تبقى بنية العلاقة القائمة بينهما هي الحد الحاسم في تحديد الدلالة، خاصة إذا انطلقنا من أن "اللاوعي هو بالتحديد خطاب الآخر"<sup>(74)</sup>، هذا الآخر الذي ليس سوى **الـهـو** (le ça) الذي يعبر عن طريق لغة رمزية، تتمثل كدوال يمكن أن تشمل المادة الكلامية والأحلام والذكريات، وكبت المشاعر وحالات الصمت والتداعي الحر، وغيره من الوسائط التواصلية الذاتية، وعلينا بفك شيفرتها ضمن عملية سيميائية نؤول من خلالها الخطاب اللساني والرمزي للاوعي.

هذا اللاوعي الذي يعد بمثابة بنية تتحكم في إقامة جسر بين "الذات" و"الأنا" وفق نسق من القوانين المستجيبة للدراسة اللسانية، والتي تحددها الظاهرة الشكلية اللغوية المألوفة؛ وهي وجود خطابين في خطاب واحد أحدهما لاواعي وثانيهما شفهي، يتقاطعان في حقل وحيد هو الحقل الرمزي، الذي ترتد إليه كل سيرورة التأويل. هذا النظام الرمزي البشري الذي يرى فيه **التوسير** أنه قانون الثقافة "الشرط المطلق لكل خطاب، هذا الخطاب الحاضر من فوق، أي الغائب في بحثه، في كل خطاب شفهي،

<sup>73</sup> - آن جيفرسون وديفيد روي: النظرية الأدبية الحديثة، ص 225

<sup>74</sup> - Jacques Lacan: Ecrits I, page 24



خطاب هذا النظام، خطاب الغير، خطاب اللاوعي، اللاوعي الذي يشكل في كل كائن بشري المكان المطلق حيث يفتش خطابه المفرد عن مكانه الخاص..<sup>(75)</sup>.

## II-2-2- البنية الرمزية والدلالة في "الرسالة المسروقة" لـ"بو"

بعد أن تحدثنا فيما سبق عن الأطروحات المركزية عند لاكان نحاول من خلال مناقشتنا للحلقة التي تناول فيها بالتحليل "الرسالة المسروقة" لإدغار بو والتي نشرها في مؤلفه "كتابات" Ecrits؛ أن نتبين المستوى الإجرائي الذي تعامل من خلاله لاكان مع النص الأدبي، ومدى استثماره للبنية الشكلية للسانيات البنيوية في التحليل النفسي. وكذا رؤيته للاشعور والقوانين التي تتحكم في سير الدلالة وسلسلة الدوال والمدلولات الأساسية ومدى ارتباطها بالعلاقات البيشخصية أو البيداتية Intersubjective.

ركز لاكان في دراسته للقصة على مشهدين: المشهد الأول<sup>(76)</sup> تدور أحداثه في القاعة الملكية، حيث تتلقى الملكة رسالة غير أن الدخول المفاجئ للملك جعلها تخفي الرسالة، بأن وضعتها بطريقة لا تجلب الشكوك على طاولة والعنوان للأعلى، لاحظ الوزير اضطراب الملكة، ففهم أن هناك سرا، ثم قام بإخراج رسالة مشابهة من جيبيه ووضعها مكان الأولى. ترى الملكة حادثة السرقة لكنها لا تستطيع أن تفعل أي شيء علنا خشية انكشاف أمرها.

أما المشهد الثاني فيحدث في مكتب الوزير حيث تكلف الملكة الشرطة بتفتيش منزل الوزير واسترجاع الرسالة، لكن مجهودات مسؤول الشرطة وأفراده تذهب سدى فيتم الاستنجاد بالمحقق "دوبان" Dupin، الذي يدخل غرفة الوزير ويتمكن من مشاهدة الرسالة ملقاة مع بعض الأوراق في حافظة بطاقات مهملة قرب أعمدة المدخنة، ثم يعود في اليوم الموالي بعد أن ترك صندوق سجائره ليتذرع باستعادته، وبعد أن استأذن من

<sup>75</sup> - لويس ألتوسير : دراسات لإنسانية ، ص 61 .

<sup>76</sup> - Jacques Lacan: Ecrits I, page 21

الوزير قام بتلهيته بإثارة حادثة في الشارع، وأخذ الرسالة الأصلية وترك مكانها أخرى مزيفة. لم يكتشف الوزير أنه فقد الرسالة التي تمت إعادتها للملكة<sup>(77)</sup>.

لقد قدم لاكان من خلال قراءته لقصة إدغار آلان بو منهجية جديدة ومتميزة في خصوصية معالجتها للنص السردي، من منطلق التحليل البنيوي النفسي، الذي استبعد بشكل أساسي التحليل النفسي المتصل بالكاتب، كما أنه لم يعمد إلى الدراسة التحليلية لنفسيات الشخصيات والذوات الفاعلة في النص، بل سعى إلى التركيز على البنية النصية ومساراتها وتكراراتها، بما يتيح تفكيك سلسلة الدوال المتراكبة عبر الرموز التي يتضمنها السرد؛ في البداية يرى لاكان أن آلية الاستبدال والتكرار — التي أشرنا إليها عند حديثنا عن الاستعارة والكناية — هي التي تتحكم في أسلوبية القصة، فالمشهد الثاني هو تكرار للمشهد الأول، ومسار الدال يتوالى في حركة توزيعية تناوبية متتالية بين الشخصيات، التي تتبادل الأفعال الرمزية. وأن آلية التكرار *automatisme de répétition* تتحدد من خلال المشهدين —:

- ثلاثة رموز مرتبطة بحادثة واحدة

- السرقة

- الرسالة المسروقة

كما أن السرد يتسم بتبلور ثلاث رؤى وثلاثة أزمنة وثلاثة فاعلين، و تؤدي الأدوار شخصيات مختلفة في كل مرة:

- الرؤية الأولى نظرة من لا يرى شيئاً وهو الملك والشرطة.

- الرؤية الثانية نظرة من يرى أن الأول لم ير شيئاً، ويعتقد أنه خبأ شيئاً يخفيه وهي الملكة ثم الوزير.

- الرؤية الثالثة نظرة من يرى إنه يجب أن يترك مكشوفاً ما يجب إخفاءه أمام من يريد الاستيلاء عليه، وهي نظرة الوزير ثم "دوبان"<sup>(78)</sup>.

77 - ibid: page 22.

78 - ibid : page 24.

انطلاقاً من معادلة أساسية هي "من يرى = يعلم"، أصبحت الرؤية معادلة للمعرفة وتصبح هيكلية النظام الصارم للبنية السردية يميز بين الذوات والموضوعات استناداً لهذا المعطى؛ فالملكة ترى وتعرف أنها فقدت الرسالة، وتعرف عبر معرفة أخرى أن الرسالة ستعود إليها عن طريق "دوبان". أما الملك فإنه فاقد للمعرفة لأنه فاقد للنظر والرؤية، ويبقى بنفس الموقع على امتداد السرد، مثله في ذلك مثل الشرطة.

وانطلاقاً من تقنية تحديد المواقع، يرى لاكان أن الملكة والوزير و دوبان يتبادلون الأمكنة بين المشهدين الأول والثاني، وحركة الأشخاص تتم عبر حركة الرسالة، فبانتقالها من شخص لآخر يتغير المكان<sup>(79)</sup>. وهذه الملاحظة التي تحدد مساراً تكرارياً إنما تشير إلى أهمية الدال الذي هو "الرسالة المسروقة"، حيث إن حركة الدال هي التي تعطي الأهمية للذات التي تتشكل وتأخذ موقعها تبعاً لعلاقتها معه في سياق البنية التكرارية. وتعبّر الذوات والشخصيات، حيث يتحول الدال إلى شيء رمزي يخترق السلسلة الرمزية في المشهدين الأول والثاني، دون أن ينتمي لأي منهما، وتتبادل الذوات الأدوار إزاءه بين رغبة في الامتلاك وسعي للتمثل والحضور، لأن الذات في رأي لاكان هي وجود رمزي وحركتها هي من وحي اللاشعور.

ويذهب لاكان إلى أن هذه القصة "تمثابة توضيح لنظرية التحليل النفسي القائلة بأن النظام الرمزي هو الذي يحدد الذات، وأن الذات تتلقى توجيهها حاسماً من مسار الدال. وبقدر ما يتناول القصة بوصفها أمثلة على التحليل النفسي فإنه ينظر للتحليل النفسي بوصفه عملية قص"<sup>(80)</sup>. وهو ما يؤدي بنا للقول أن التوالي السردية، الذي تميز بتكرار البنية الحديثة بصورة متقاربة، أفرز علاقات متداخلة ومتشابكة ومتشابهة في ترابط وضعياتها إزاء محور الدال الرمزي، الذي فعّل علاقة "بيذاتية" Intersubjective تسمح ب بروز مستوى بلاغي، يمكّن من دفع تأويل لدلالة الانتقال والتناوب، بوصفها

<sup>79</sup> - مارسيل ماريني وآخرون: مقدمة في المناهج النقدية / ص 68 .

<sup>80</sup> - رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 134 .

مكونا لعمليات اللاوعي، الذي يتشكل عبر الخطاب الرمزي المؤسس عن طريق عملية التملك والفقْد.

إننا لا نعرف محتوى الرسالة ولا مرسلها — سوى أنه الدوق le duc de s — غير أن امتلاكها يندرج ضمن سلسلة رمزية تشترط السرية وتناقض العلن، وما على الملكة إلا إدراج الرسالة ضمن ما هو حميمي privé، ويصبح الامتياز الصائن للشرف يتمشى مع التملك ويتناقض مع الفقْد، وتراجع درجة الاهتمام والتركيز حين نبحت عن كاتب الرسالة، الذي يصبح عنصرا غير مهم ضمن البنية النصية للقصة<sup>(81)</sup>.

لقد استبعد، لا كان من منظوره الذي عالج به الرسالة المسروقة، التنظير للنقد الأدبي أو الدراسة الأدبية الصرفة التي تأخذ على عاتقها مساءلة النواحي المتعلقة بالجنس الأدبي، واهتم بالجانب التفسيري الذي يتخذ طابع الشمولية وإمكانية التطبيق على نصوص أخرى، استنادا إلى منظومة المفاهيم التي تتيحها عناصر الدال وحركة اللاوعي و الرغبة والبنية التكرارية.

إن الرسالة تعد دالا على استعارة اللاوعي، هذه الاستعارة المبنية على مبدأ التشابه القائم بين المتسلمين للرسالة في كل مرة، وهم "الملكة" و"الوزير" و"دوبان". وصلتهم المتجددة بالرسالة الدال تحكّمها بنية متكررة للرغبة في التملك، تدفعهم لتبادل الأدوار بدافع لاواع يوجه تحولهم عبر اللغة، التي تسعى ملء الخيال وتقليص النقص الحاصل من الكبت، الذي تعانیه كل واحدة من الذوات المتقاطعة في رغبة امتلاك الرسالة. والتي تسعى لأن تقيم عوضا عن ذلك مع يدعوه لا كان "الموضوع الصغير"<sup>(82)</sup>، وهو ما يتطلب من القارئ إعادة تشكيل المسار الرمزي للدال وفق مستويات يراها مناسبة للتأويل الصحيح للنص، بعيدا عن المفاهيم التي قد تتضمنها توجيهات الكاتب ضمن النص.

81 - Jacques Lacan: Ecrits I, page 38.

82 - تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة نادر ديب منشورات وزارة الثقافة دمشق 1995، ص 284.

وترى الباحثة اليزابيث رايت أن لا كان، بتجاهله للإطار الأدبي للنص، يضع جانبا القوة البلاغية الإقناعية للمؤلف التي لاتعنيه في التحليل ، ويسعى بالمقابل ليركز اهتمامه على اللغة والتكرار، الذي تتطلبه بنية الرغبة اللاواعية التي تسعى لإضفاء معنى مفقود على الدال، وبذلك يقع تأكيد لا كان على ثلاثة عناصر للتواصل هي القارئ والنص واللغة<sup>(83)</sup>.

يستبعد لا كان المدع نفسه من النص، ويمنح القارئ الحرية المطلقة في التأويل، استنادا للمكنات الرمزية للدال وللغة واللاشعور، موضحا أن الكيفية التي يستخدم بها بو اللغة تضع القصة نفسها في سياق جديد كل الجدة؛ سياق يتكشف عن معنى لم ينكشف من قبل، ويجل محل بو نفسه من حيث هو دال. فالإجراء المنهجي يجعل الأثر الأدبي يتقاطع مع التحليل النفسي لمساءلة النسيج الدال في النص، والذي يحدد مصير الإنسان ويدفع به للكلام خارج حدود اللغة، عبر الوسائط الاستعارية والكنائية التي تحكم الرمز والدلالة المؤسسة للاوعي<sup>(84)</sup>.

إن إدراج التحليل النفسي ضمن النموذج اللساني البنيوي غايته التأسيس لمنظور جديد حول اللاوعي، الذي يكشفه النص عبر الحركة اللاهائية للدال، الذي يقدم للقارئ عبر تحوله حقيقة النص. كما أن آلية التكرار تجعل الدال يضيف قوة معنوية على العناصر التي يتمثلها، فتستحيل إلى عملية تحتذب المعنى في كل مرة بشكل مختلف، لكته منسجم مع سيرورة الدلالة العامة في النص؛ فعبر التكرار تشغل ذوات بالتناوب مكان ذوات سابقة، وهكذا تتحدد وتعدد مكونات البنية لتعطي للدال أقصى حالات التعبير الرمزي والدلالي<sup>(85)</sup>.

<sup>83</sup> - آن جيفرسون وديفيد روي : النظرية الأدبية الحديثة ، ص 241

<sup>84</sup> - Gérard Genette : les grands courants de la critique littéraire. page 17

<sup>85</sup> - J.D.Nasio : Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan, éditions Payot Paris 2001, page 74.

**II-3- مارت روبرير Marthe Robert الرواية العائلية:**

خلافًا لما سبقت الإشارة إليه حول حركة اللاوعي وأهمية الدال واللغة وبنية اللاوعي عند جاك لاكان، أو منظور مورون للتنفيذ المتصل بالاستعارات الملحة والبنية كلها على أساس التكرار والبنية المتماثلة؛ فإن مارت روبرير Marthe Robert تبني تصورًا انطلاقيًا من جنس أدبي محدد هو الرواية، فأبقت بذلك اهتمام التحليل النفسي منصبًا حول النص، ووجهت اهتمامها للبحث عن لاوعي النص دون التركيز عن الدراسة النفسية للمؤلف.

وقد صاغت نظريتها الأساسية في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية" (Origines du roman et roman des origines) الذي صدر سنة 1972، منطلقة من أطروحات فرويد عن رواية العصايبين العائلية (1909)، التي ربط فيها السرد والقص بمجموعة من التصورات والاستيهامات المستثارة في شكل أحلام اليقظة. وهي وسيلة يلجأ إليها الخيال الإنساني في مرحلة نموه عند الطفل، ليجد من خلالها حلا لهويته بعدما يصطدم بحقيقة واقع الأسرة وعلاقته بالديه، التي يرى فيهما ينبوع الرعاية والحب المطلق. لكن سرعان ما تتراجع هذه الصورة ويكتشف أن والديه ليسا بتلك المثالية المركزية الموجهة له، وخاصة في حالة قدوم ولد جديد فتدفعه نرجسيته الطفلية، المضخمة لمرتلته، إلى الشعور بالخيبة والخديعة، خاصة بعد إدراكه للمعنى الاجتماعي للحياة الإنسانية. فينكفي على ذاته ليؤلف حكاية أسطورية، يهرب إليها من واقعه ومن غربته. بعد أن صار أبواه الحقيقيين في نظره مجرد شخصين تعهدها بالتربية. ويتصور الطفل أنه ابن لقيط أو متبن، وستظهر الحقيقة يوما بظهور أبويه الحقيقيين اللذين يمثلان عائلة ملكية أو نبيلة<sup>(86)</sup>.

وتحكم هذه التصورات الأولية طبيعة العلاقة الطفلية مع عائلته، وخاصة إذا بلغ مرحلة الجنسية، التي تنشأ عنها السلوكيات التمييزية بين الأب والأم. وترى مارت

86 - مارت روبرير: رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 95.

روبير أن المرحلة الأولى من الرواية العائلية، تتمحور حول البعد النرجسي الذي يمتلك الطفل في المراحل الأولى لتكوينه النفسي. فيدعوه لإنتاج القصة الأسطورية المتصلة بحقيقته المتخيلة، والتي يقوم من خلالها بإعادة تأهيل دور الأبوين الغائبين، حيث يعطى الجانب النبيل للأب؛ هذا الأب الذي لا يمكن أن يكون حاضرا، بل هو غائب باستمرار، إنه نوع من الموت القائم في اللاوعي. ويسعى الطفل لشغل مكان أبيه، وبمقابل هذا يحتفظ الطفل بأمه إلى جانبه، وبهذا نجد أن الطفل "لا يقتل أباه بل يلغيه بكل بساطة من الدائرة الأسرية، مانحا نفسه الأب المثالي الذي يأمل الطفل أن يحوز على مزاياه، ويجعل أمه بالمناسبة جاهزة بحيث يكون بوسعه أن يتدخل في شؤون قلبها، وأن يشرف على ضروب حبها"<sup>(87)</sup>.

وهذا المنحى الذي تقدمه مارت روبر، ينسجم بشكل دقيق، ووثيق الصلة مع مرحلة الجنسية لدى الطفل، فالتشابه الذي يميز صورة الأبوين قبل هذه المرحلة يجعل الطفل لا يكتشف اختلافهما الجنسي، وبالتالي فهما في نظره مخلوقين متشابهين جديرين بأن يجبهما معا. أما بعد اكتشاف الاختلاف فإن نظرتة تتغير، بما يسمح بظهور مفهوم الفارق، والاختلاف، والتمايز والتباين، ومن ثم التزاع والصراع الذي هو جوهر الفعل الابداعي.

إن تبلور عاطفتي الحب والكراهية تحل الإشكال القائم في القصة الأسطورية للطفل، الذي يجعل من حضور صورة الأبوين تتعاطى مع الخيال المشدود بالإكراه الاجتماعي، الذي يبلور الصور المتعددة للفعل النهائي؛ فالأم تبقى دائمة الحضور في اللاوعي، ومن خلالها تتبدى مجموعة من الأنساق التأويلية التي يتم تثبيتها في القصة الأسطورية للرواية العائلية. وتتحكم صورة الأم بصورة محورية في بنية الرواية، انطلاقا من موقعها المتبدل بين الخطيئة أو الاستقامة، فإذا كان الحكم الموجه لها نابعا من الخطيئة

<sup>87</sup> - المرجع السابق، ص 102

فإنها تتدنى في اللاوعي الطفلي إلى مرتبة الخادمة أو المرأة الضائعة. ويحصل العكس إذا كانت الصفة الملزمة بها هي صفة الأم المرغوبة<sup>(88)</sup>.

ويتم خلق المجال الحر للإبداع الروائي استنادا لهذه المفاهيم، التي توجه بصورة متواصلة الجانب الواضح من رواية السيرة الذاتية، التي تكون محورة حول ثنائية الأم والأنتى، وامتلاك السلطة الأبوية البديلة. فالصراع يتم وفق آلية الامتلاك والإلغاء، ووفق عنصر الإشباع الذي يخلقه الشعور بالفقد. فالطفل اللقيط أو المتبنى يسعى عن طريق التمثل الخيالي للإمساك بالسلطة المغيبة في الأب المفقود، ومنها سلطة الإبداع؛ "تلك السلطة التي تتصف بأهما في ناظره قوة الرجولة الأبوية.. فبعد أن خطف من الأب - الزوج - تلك المرأة التي يشتهيها اشتهاً مزدوجاً.. اختلس أيضاً من الأب الإله تلك الاستطاعة القضيبية الخلاقة، الخلاقة أكثر من أي شيء آخر التي تجعله وحدها قادراً على أن يكافئ نموذجاً"<sup>(89)</sup>.

من هذا المنظور تغدو الكتابة الروائية مزجاً بين عوالم التخيل والواقعي، ووصفاً يجمع بين الممتلك والمفقود، لغاية إعادة تثبيت القيم الممكنة في الواقع الاجتماعي المباح، وتلك التي تبقى حبيسة اللاوعي. ومن هذا المنطلق يعتقد التحليل النفسي أن الرواية هي مجموع الاستيهامات والصور التي يبتكرها الروائي، ويستعيد بها جملة استيهامات وصور ماضية، كانت في حينها الصدى الأول للرغبات المكبوتة والتعبير الأقرب إليها، وهذه الرغبات هي بالأصل غريزية. ويعيدنا هذا الطرح إلى مفهوم الرواية العائلية التي أشار إليها فرويد في كتابه "تفسير الأحلام" واستبدله فيما بعد بطرح آخر هو نظرية قتل الأولاد لأبيهم، أو ما يعرف بعقدة أوديب<sup>(90)</sup>.

<sup>88</sup> - المرجع السابق، ص 105

<sup>89</sup> المرجع نفسه، ص: 108 .

<sup>90</sup> - المرجع نفسه، ص: 42-55



لقد حاولت مارت روبر أن توفق بين النظريتين في كتابها "أصول الرواية.."، حين رأت بأن الرواية العائلية تتمثل فيها قيمة إلغاء الأب؛ هذا الإلغاء الذي قد يكون مفهوما فلسفيا عاما، نابعا من الإحساس الطفلي بالمنافسة حول امتلاك الأم — الأثني. وهو نوع من القتل تجاه الأب الذي يشكل الغياب موتا له، كما أن رغبة امتلاك السلطة والحل محل الأب يتخذ صورة المثالية والنبالة بالنسبة للطفل اللقيط والمتبنى، ولذلك فهو يسعى لتعويض النقص الحاصل في المعادلة الأسرية.

وتنعكس هذه الحالات النفسية في الأعمال الروائية بصورة غير مباشرة، فيعمد الروائي إلا تمويهها بأشكال التعبير اللغوي، والأساليب الفنية، والموضوعات المختلفة التي تضفي طابعا أو مسحة من الموضوعية على الأبطال والشخصيات الروائية، التي تعبر بشكل مباشر على جوهر البعد اللاشعوري لحالة العقدة الأوديبيية وحالة الطفل اللقيط واللاشعري. ويكون للخيال دور حاسم في بناء العوالم الروائية الممتدة بين ما هو واقعي ممكن، وبين تخيحات أسطورية توظف فيها كل آفاق الأساطير والخرافات والقصص العجيبة، التي تلي شغف النقيب عن كل ما من شأنه أن يلف الرواية بأجواء سحرية، تمنح الحرية للتعبير عن أعماق المأساة الدفينة.

وترى مارت روبر أن الرواية كانت دائما قائمة على الصنفين السابقين، فإما أن وجهها البارز مبني وفق عقدة أوديب، أو أنها مؤسسة على رواية عائلية للطفل اللقيط. وتعطى لذلك أمثلة تصنف من خلالها الإبداعات التي قدمها كبار الروائيين في العالم. فكتابات بلزاك، هوغو، تولستوي، دستوفسكي، بروست، فولكنر وديكتر، مؤسسة وفق منظور متصل بالحقيقي والواقعي الذي يفرضه عالم العلاقات القائمة، وهو بذلك شبيه على وجه الخصوص بالابن غير الشرعي الأوديبي.

أما كتابات ميغال دو سرفانتس، سيرانو دو برجرارك، نوفاليس، فرانز كافكا وهرمان ملفل، فإنها لا تلتزم بالواقعي وتسعى بالمقابل لخلق عالم تخييلي آخر؛ عالم لا وجود له إلا في الخيال المبدع، يجمع المتناقضات بالممكنات، ويسوق مجالا يسبح فيه بحرية التأمل للخيال والوهم على حد سواء. إن الروائي في الحالة الأولى "مضطر لأن

يقيس كل شيء وأن يتحقق من كل الأشياء، حتى يعبر عنها بصور تطابق ما يعتقد أنها الحقيقة.. وفي الحالة الثانية على العكس، لا يعترف بأي التزام خارجي بالنسبة إلى رؤياه.. إنه يبتكر مخلوقات غريبة يسميها جنيات وعمالقة وأقزاما، وكلاهما عالمة<sup>(91)</sup>. إن تنوع الإبداع الروائي، كما رأينا، محكوم بآلية التفاعل المتعدد مع جوهر البناء النفسي اللاشعوري الذي يشكل لاوعي الكتابة، انطلاقا من مدى التفاعل مع شكل الخيال والتخييل الذي يسنده. ولكن مجمل العملية الإبداعية في مستواها الجمالي تبقى خاضعة باستمرار للأسطورة الذاتية، سواء في مظهرها الأوديسي أو الأسري. فالرواية تتكون "أول ما تتكون، على غرار أحلام اليقظة، أي بين الحلم والواقع، الوهم والحقيقة، اللاشعور والشعور، الذاكرة الأولى والراهن.. ويلورها التعبير في نص هو حيلة إعداد طويل يختفي وراء مسافات من الحجب الكثيفة منها الأسطورة الأسرية التي يستطيع التحليل النفسي وحده كشفها"<sup>(92)</sup>.

## II-4- جان بيلمان نويل ولاوعي النص:

في كتابه الموسوم بـ: "نحو لاوعي النص" (Vers l'inconscient du texte) الصادر سنة 1979 عمل جان بيلمان نويل Jean Bellemin Noel على تحديد مسار للتحليل النفسي للنص دعاه "التحليل النصي" textanalyse. يقوم هذا التحليل على جملة من المعطيات التي تناقض الأطروحات الفرويدية التي تركز على سيرة المؤلف، وتبحث في لاوعي الكاتب. ويسعى بالمقابل إلى مواجهة جسد النص الذي يتمظهر فيه لاوعيه الخاص، لا بوصفه شيئا مجسدا ومحددا، بل باعتباره سمة وخاصة تتخلل مقاطع النص، التي تتكشف فيها الدلالة وتتجدد المعاني عند كل قراءة جديدة<sup>(93)</sup>. ويمكننا الاهتمام إلى مكونات اللاوعي النصي من خلال التعامل مع الكلمات، والبحث في المسكوت عنه والمغفل والمضمر، وفي البياضات الفاصلة بين الجمل

<sup>91</sup> - المرجع السابق، ص 128.

<sup>92</sup> - المرجع نفسه، ص 43.

<sup>93</sup> - Jean Bellemin Noël : vers l'inconscient du texte, ed PUF, 1979, page 194.

والمقاطع. فعبر مساءلة الحضور والغياب تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية، وتجعل الكلمات في النص تنطق بصورة أكثر شفافية<sup>(94)</sup>. إن المسار المقترح يقضي بإبعاد المؤلف من دائرة التحليل، والتفرغ للبحث في لاوعي النص انطلاقاً من القوى اللاواعية التي تنتظم ضمن البنية اللغوية، والتي لا تتصل بفاعل محدد.

وهذا التصور القريب من الأطروحات اللاكانية، بل والمستند إلى جوانب مهمة فيها خاصة ما تعلق بدور المتلقي، نجده يسعى لإحلال الذات القارئة محل الذات الكاتبة، ويغدو بذلك التواصل مع النص حواراً مع الآخر، الذي يشكل بصدده تصوراً ورؤية يتفاعل من خلالها لاوعي النص المستند إلى التحليل النفسي، مع القيم والمدرجات الخارجية للمتلقي، الذي يشكل رؤيته المطلقة من تجربته في الحياة، والتي تسمح له من إدراك البنية النفسية للنص، انطلاقاً من بنيته اللغوية، وبعيدا عن كل تأويل مستند إلى ما هو خارجي أو لغة شارحة.

إن النص الأدبي لا يتعلق بالقراءة الأحادية الإطلاقية، بل يقبل سلسلة التواصل المتعددة التي تفتحها أمامه فعاليات القراء، مما يسمح بجعله متعدداً في حركيته التي لا تقبل النهائية. وتحدد إنتاجية النص من خلال معناه المتولد فقط عبر سيرورة الفعل القرائي، وعبر القارئ الذي يشحن النص برؤيته الخاصة<sup>(95)</sup>.

فلا يجب أن يغرب عن بالنا بأن رؤية العالم في الأدب والاستدلال على تأثيرات اللاوعي، ينظمان عملهما وفق منوال واحد إلهما نوعان للتفسير، طريقتان للقراءة، لنقل قراءات. فالأدب والتحليل النفسي يفهمان مقاصد الإنسان في حياته اليومية، كما في قدره التاريخي وأكثر عمقا<sup>(96)</sup>.

إن النقد النفسي من هذا المنظور يندرج ضمن منظور يجعل النص الأدبي يتمتع باستقلالية، تبعده عن سيرة حياة المؤلف و أسطوره الشخصية. فيغدو التحليل النصي

<sup>94</sup> - Ibid, p : 8

<sup>95</sup> - المرجع السابق: ص 194 .

<sup>96</sup> - جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 16

إستراتيجية في القراءة قريبة من القراءة النفسية، حيث يحل القارئ محل المؤلف، وتتحول عملية القراءة إلى تفاعل مع اللغة الأدبية المشحونة بجملة القيم الرمزية الدالة على اللاوعي. كما أن الدراسة النقدية النفسية تأخذ في الحسبان طرفي العملية التواصلية المؤلف والقارئ، وتراعي موقع كل واحد منهما من النص فالكاتب "يكتب من أجل جمهوره الداخلي... ويصنع القارئ من نفسه مؤلفاً أثناء قراءته" (97).

إن دعوة بيلمان للبحث عن لاوعي النص تأتي في سياق دراسة نفسية تسعى لتجاوز الأطروحات الفرويدية المحددة والمحدودة، التي تسير وفق نمط ثابت وقار، يستند إلى مفهوم عقدة أديب أو الاستيهامات الليبيدية، بما فيها من عصاب أو نرجسية، وبالتالي فإن النص يصبح منته ومغلق وغير قابل للقراءة المتعددة. والأحكام التأويلية تصبح مجرد اجترار لمفاهيم وصيغ ساكنة.

وقد توصل نويل إلى فكرة البحث عن لاوعي النص انطلاقاً من دراسته للنصوص الشعبية المجهولة المؤلف، والتي يستحيل البحث بشأنها عن سيرة المؤلف ولاوعيه، وانعكاسات حياته النفسية في الآثار الأدبية، غير أن القارئ الذي يتواصل مع النص هو الذي ينتقل بين مستوى الملفوظ *énoncé* الملفوظية *énonciation* ويتمكن من اكتشاف لاوعي النص عبر تواصله الحر مع الشخصيات، وعبر تأويله المنظم والمحكوم بأنساق البناء اللغوي والنصي.

وفي كتابه "الحكايات الشعبية واستيهاماتها" (1983) يصرح نويل بأن ما يجعل نمط التحليل المرتكز إلى لاوعي النص ممكناً هو: "أن الرسالة التي تفترض وجود مرسل ومتلق حتى لو كان أحدهما (غائباً أو غفلاً) فيمكننا بلوغ المعنى من جانب واحد وسيصل الناقد إلى حقيقة التنظيم اللاوعي الذي يحرك النص، لأنه يستنفر من أجل هذا الغرض تنظيمه اللاوعي" (98). يتضح أن لاوعي النص بنية ثابتة ومستقلة عن القارئ والمؤلف، ويمكن الوصول لضبطها متى تحققت شروط التفاعل في مستوى التواصل مع

97 - مارسيل ماريني - مقدمة في المناهج النقدية - ص 91 .

98 - جان إيف تادييه: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 218 .

النص، والتي تتطلب تفكيك النظام الرمزي الذي يتحكم في البنية اللغوية أساساً، ثم التأكيد على البعد الذاتي للمتعامل مع النص في مرحلة لاحقة؛ لأن رغبة القارئ تصبح هي رغبة الشخصيات.

غير أن منظومة التحليل المتبعة من طرف الناقد في بحثه عن البنية اللاواعية للنص، يجب أن تتركز على علاقات الدوال المتماثلة والمتباينة، ومدى تجاوزها وانسجامها في بلورة تصور منطقي يحكم آلية التفسير الصحيح لذاتية الأثر الأدبي، الذي لا تنكشف حقيقته للوهلة الأولى، بل عبر عمل منهجي دقيق. فكما يقول ستاروبنسكي إنه من المفيد النظر للآثار الأدبية كمنظومات دالة، وكلية متماسكة في أجزائها.. والبنى الذاتية للأثر تراوجها شبكة من العلاقات التي تظهره على مهاد يتعالى عليه.. فالطاقات المتوترة الضمنية التي يحيا بها العمل الأدبي تنطوي على قوى تهدم البنية ولن نستطيع فهمها.. ولا تتوفر لنا المؤشرات الرئيسية خارج العمل الفني بل في داخله، شريطة أن نعرف كيف نلتمسها"<sup>(99)</sup>.

واصل بيلمان الجهود النظري والإجرائي لكل من لا كان ومورون، حيث قدم قراءة لأعمالهما في كتابه "علم النفس والأدب"، ومن ثم استطاع أن يطرح مفهوم لاوعي النص، الذي كان لا كان قد جعله مجسداً في بنية اللغة، التي تصبح تعبيراً مسرحياً لذات الكاتب، الذي كان في السابق يتوارى خلف شخصيات تنكرية، كما هي الحال في المؤلفات القصصية والدرامية، كاشفاً بذلك عن خطاب الآخر، محققاً للإنسان مشروعية في خطابه "الأصيل والكامل" *intégrale parole*"<sup>(100)</sup>.

كما أن نويل يستند إلى نظرية مورون التي قدمنا لها سابقاً، والتي تركز بصورة جلية ومنهجية على الأعمال الأدبية بصورة أساسية، قبل كل استنتاج بيوغرافي. وهذه الرؤية التي تلح في استبعاد المستوى الواقعي اليومي للمبدع وتؤكد بالمقابل على "المؤلف الذي

99 - جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص 19.

100 - جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 10

صار نصاً<sup>(101)</sup>، هي التي أسهمت في بلورة نظرة نويل ومقارنته حول الدراسة النفسية للنصوص الأدبية، والمتأثرة بشكل حتمي بنظريات بارت عن علاقة المؤلف بالنص، تلك العلاقة التي تنتهي بمجرد الفراغ من الكتابة.

فالنص يتحكم، عبر اللغة واللاوعي والأحلام، في بناء عالمه الخاص الذي يجب أن يدرس في سياقه، بعيداً عن كل تأثير موضوعي خارجي، قد يرهن مسار الدراسة والتحليل؛ إذ ليس الأديب هو من يتكلم في الأثر بل النص ذاته، ذلك النص الذي ينغلق على ذاته ويلغي من صاغه. وة في هذا المعنى يقول نويل: "إن النص هو حارس للاستيهام، يستوعبه، يضمه، يستخدمه، كي يضع فيه مادة خاصة يستأصله من التجربة المعاشة للمؤلف حينئذ لن يتوافر الحظ لنقد التحليل النفسي كي يحيط بموضوعه إلا إذا انطلق من فرضية تعترف بأن النص مزود بلاوعي خاص به"<sup>(102)</sup>.

هذا اللاوعي الذي يتم البحث عنه، هو لاوعي مؤسس من مكونات نصية، ومن شواهد مجازية استعارية وكنائية، تتفاعل في ثنايا العمل الإبداعي، فتحول الاهتمام من البحث عن المدلولات إلى تتبع مسارات الدوال. والقول بهذا الرأي هو جوهر الفعل القرائي النقدي الجديد، الذي يسعى عبر المقولات التحليلية النفسية إلى ضبط وتيرة ذات النص، المتمظهرة عبر علامات داخلية واضحة؛ فلاوعي النص هو تفاعل داخلي، ومنظور جديد يتم فيه تبادل الأدوار بين الدلالة والتأويل. وإذا ما ترك التأويل مكانه للدلالة، فمعنى ذلك أن تحولا جديداً بدأ يحدث. وهكذا يملك التحليل النفسي بالفعل مرجعيته الخاصة، ولم يعد في حاجة لمرجع خارجي<sup>(103)</sup>.

101 - المرجع السابق، ص: 101

102 - المرجع نفسه، ص: 120

103 - جيل دولوز وكليير بارني : حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلم، افريقيا

الشرق، ط1، الدار البيضاء 1999، ص 112 .

# الفصل الثالث

## النقد البنوي التكويني

تمهيد: تطور البحث في العلاقة بين الأدب والمجتمع

### I. الإرث اللوكاشي و تناظر الأدب والواقع

1.1- البنية الاجتماعية والجمالية الفردية

2.1- المقاربة السوسولوجية للرواية

### II. البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان

1.II- "رؤية العالم" وأشكال الوعي

2.II- البنية الدالة

3.II- الفهم، والتفسير

### III. ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE الحوارية واللغات الاجتماعية

1.III- الرواية المناجائية "المونولوجية"

2.III- الرواية الحوارية

### IV. سوسولوجيا النص: بيار فاليري زيمما Pierre Valery ZIMA



## تمهيد

### تطور البحث في العلاقة بين الأدب والمجتمع

يقودنا البحث في العلاقة بين الإبداع الإنساني، وصلته بالبيئة التي يتفاعل معها، إلى استقراء التاريخ الفكري والفلسفي الذي سعى للبحث في علاقة الإنتاج الفني بالشروط الاجتماعية التي أنتجته. وفي هذا السياق نجد أن أبكر تصور نظري حاول البحث في علاقة الأدب بمحيطه الاجتماعي، يعود في رأينا للعلامة ابن خلدون، الذي أفرد فصلا من المقدمة بعنوان "في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدول". و سعى من خلاله إلى تحديد وظيفة ودور المثقف الشاعر من مسار بناء الدولة العصبية، عبر مراحلها الثلاث. وبيّن أهمية الأدب في سيرورة بناء الوعي الثقافي للعصبة الحاكمة، حين خصه بالدور الأساسي في مرحلة استقرار الدولة و توسعها.

وإذا كانت هذه اللفتة لم تجد من يتابعها في الفضاء الثقافي العربي، فإن الأمر يختلف في أوروبا. فبعد حوالي خمسة قرون من هذا الطرح الخلدوني المحدود بالنظرة المتصلة بدورة حياة الدولة، جاءت الفكرة التي طرحها المفكر الإيطالي جون باتيست فيكو Jean Batiste Vico 1668-1744 من حيث أنه "فسر الإنتاج الأدبي تفسيراً مادياً، يركز على علاقة التواضع بينه وبين المجتمع، منتهياً إلى خلاصة أساسية تؤكد على أن المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات وأشعاراً وروايات، لكنه ينمي أدبا وأدباء،

يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه"<sup>(1)</sup>. وتقول هذه الرؤية بالعلاقة التناظرية بين الأشكال الأدبية والمراحل الحضارية، فلكل مرحلة من مراحل التطور البشري، شكل أدبي يستجيب فنيا للترعات والسلوكيات الجمالية التي تتبناها المجموعة الاجتماعية.

ومن هذا المنطلق يمكننا إعادة بناء مسار للأشكال الفنية والأدبية، عبر المراحل المختلفة للتطور الحضاري للمجتمعات الإنسانية منذ عهدها الأولى، ليكون الشعر أسبق من النثر لما يتطلبه الأخير من تركيز عقلي، كما أن الأشكال الشعرية من غنائية وملحمة تؤرخ للمرحلة الرعوية. ويكون المسرح والشعر التمثيلي مرتبطا بظهور المدينة الدولة، ومنه فإن أغلب المدن اليونانية اشتملت على مسارح خاصة بها.

وإذا كان فيكو قد ركز على العنصر الزمني، فإن العنصر المكاني قدم من طرف مدام دوستايل Mme de Staël (1766-1817) في كتابيها؛ "الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية"، و"عن ألمانيا". حيث طرحت تساؤلات بشأن تأثير البيئة الاجتماعية ممثلة في الدين والسلوكيات والعادات والتقاليد الاجتماعية، في الأدب والعكس صحيح. وقد أسهم لاحقا تطور الدراسات الاجتماعية على يد أوغست كونت Auguste Comte (1798-1857)، في ظهور أطروحات سانت بوف Sainte Boeue (1804-1869) حول أثر البنيات العقلية والجسمية للأفراد وخصائصهم الأخلاقية والعائلية الاجتماعية في إنتاج الأدب. ليأتي بعد ذلك تلميذه هيبوليت تين hypolitte Taine (1828-1893)، الذي صاغ أطروحات أستاذه مضيفا عنصرا ثالثا لأطروحات سابقه، وهو عنصر العرق أو الجنس. ليصوغ بذلك ما يعرف بقانون الوحدات الثلاث؛ الجنس أو العرق، والبيئة، واللحظة التاريخية.

وإذا كنت هذه البدايات تدرج ضمن اكتشاف العلاقة بين الأدب والمجتمع، وتمت تنميتها عبر الاستفادة من الدراسات الخاصة بعلم الاجتماع، فإن النقد

<sup>1</sup> - محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1983، ص 61.

السوسيولوجي يعود في أصوله إلى ثلاثة روافد أساسية أسهمت في بلورة التصورات النظرية الأساسية لدى مؤسس النقد السوسيولوجي "جورج لوكاش". وهذه الروافد هي (2):

- الرافد الأول: المادية التاريخية.
- الرافد الثاني: علماء الاجتماع الألمان ، ومنهم ماكس فيبر Max Weber (1864-1920)، و كارل مانهيم (1891-1947) Karl Mannheim ، الذين قاموا بدراسات في الإبداع والمجتمع والإيديولوجيا.
- الرافد الثالث : المتمثل في أعمال مدرسة فرانكفورت السوسيولوجية، الخاصة بالنقد الاجتماعي والتاريخي والجمالي، ومنها على الخصوص أعمال أدورنو W.Adorno، وهوركايمر M.Horkheimer .

وإذا كانت هذه الروافد قد ألهمت منظري سوسيولوجيا الأدب، فإن المسار النقدي الاجتماعي قد تبلور بصورة أكثر وضوحا في كتابات النقاد الجدليين الذين يركزون على مبادئ المادية الديالكتيكية، ونظرتهم لعلاقة الإبداع بالمجتمع. ومن ذلك نجد المقالات التي كتبها فلاديمير لينين Vladimir Lénine عن ليون تولستوي Léon Tolstoï، تركز بشكل أساسي على البحث في انعكاس العناصر الإيديولوجية الموجودة في المجتمع في النصوص الأدبية، ثم الانتقال للحديث عن إيديولوجية الكاتب. وقد عرفت هذه الدراسة طرح مصطلحين أساسيين في النقد السوسيولوجي هما؛ مصطلح "المرآة"، ومصطلح "الانعكاس الفعال" (3).

ويفيد تقاطع المصطلحين في أن النص الأدبي يجب أن يعكس صورة للواقع، من منظور يتبنى الصدق في التعبير في رسم ملامح الحركة الاجتماعية. وقد عمل جورج بليخانوف George Plekhanov على تجاوز التزعة الجدلية المطلقة، بدعوته للجمع بين

<sup>2</sup> - عبد الرحمان بوعلي: أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية، مجلة الوحدة المجلس القومي للثقافة العربية الرباط، عدد 49، 1988، ص 32 .

<sup>3</sup> - Claude Prévost : Littérature, Politique, Idéologie, éditions sociales, Paris 1973, page129.

مقومات النقد الجمالي والنقد السوسيوولوجي، دون أن يهمل الدور الاجتماعي للإبداع الفني والأدبي، فالناقد مطالب بأن يكشف في النصوص الأدبية عن العناصر الإيديولوجية والطبقية<sup>(4)</sup>. ثم يأتي الدور بعد ذلك في المرحلة الثانية للبحث عن المكونات الجمالية للنصوص الإبداعية.

وإذا كانت هذه هي الأفكار التي يمثلها النقاد الجدليين، فإننا نصادف أطروحة أخرى متفرعة عنها دون أن تماثلها، قدمها الناقد والفيلسوف والمفكر جورج لوكاش "George Lukacs (1885-1971)، هي البنيوية التكوينية. وسنسعى من خلال هذا الفصل إلى توضيح التنوعات المتعددة التي عرفتتها منهجية النقد الأدبي السوسيوولوجي في ملامحه الجديدة، سواء أكانت البنيوية التكوينية في كتابات لوسيان غولدمان الذي طور مفاهيم أستاذه جورج لوكاش، وفرض على النقد الجامعي الفرنسي تداول تيار منهج النقدي السوسيوولوجي المستوحى من الفلسفة الماركسية<sup>(5)</sup> أم من خلال نظريات سوسيوولوجيا النص والتحديدات التي قدمها بيار زيمما، واستلهمت كتابات وأفكار ميخائيل باختين حول نظرية الرواية.

4 - جورج بليخانوف: لفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1 بيروت 1977، ص 59

5 - Roger Fayolle, La critique, Armand Collin, Paris 1978, Page 197.

## I- الإرث اللوكاشي و تناظر الأدب والواقع

### 1.I- البنية الاجتماعية والجمالية الفردية:

تميز المسار النقدي لـجورج لوكاش (1885-1971) بمرحلتين حاسمتين، تمثل المرحلة الأولى كتاباته التي يتبنى فيها المنطق الهيكلية الظاهراتي، من خلال مؤلفاته: "الروح والأشكال" 1911 L'Amé et les formes، ثم كتابه "التاريخ والوعي الطبقي" 1913، وكتاب "نظرية الرواية" 1920 Théorie du roman، الذي صاغ فيه الأسس الأولى لنظرية الرواية. والمرحلة الثانية التي يتبنى فيها الأطروحات المادية الجدلية للنظرية الماركسية، وتميزت بكتاباته حول بلزك والواقعية الفرنسية، والرواية التاريخية، ولعل الحس النقدي والفلسفي، المتميز هو الذي قاد لوكاش دوما نحو البحث في الجمالية الشكلية، دون إهمال المكونات الفكرية والإنسانية

ولعل هذا المزج والتوفيق بين منهجين فلسفيين، هو الذي قاده إلى التأسيس لجمالية روائية، لا تكتفي بدراسة المضامين، بل تحاول أيضا أن تعطي أهمية كبيرة للأشكال الأدبية، ولعل هذا الموقف الجديد، هو الذي جلب له مضايقات طوال فترة المرحلة الستالينية، التي أجبرته على التنكر لكتاباته الأساسية، ومنها كتاب "نظرية الرواية" 1920، وكتاب "التاريخ والوعي الطبقي" - 1913 - الذي يقول عنه: "كتاب التاريخ والوعي الطبقي هو رجعي بسبب مثاليته، بسبب فهمه الناقص لنظرية الانعكاس، وبسبب إنكاره للديالكتيك في الطبيعة، طبعاً لم أكن أنا الوحيد في هذه المرحلة، الذي حدث معه ذلك بالعكس فقد كان هذا الأمر حدثاً جماهيرياً" (6).

وعلى الرغم من تنكر لوكاش لكتاباته السابقة، فإنه بقي محافظاً على استقلاله المنهجي، ونظرته المتفردة في دراسة علاقة البناء الثقافي بالبناء الاجتماعي؛ فالانعكاس ليس آلياً وليس جماعياً. والقيم الثقافية للمجتمع، لا تلغي القيم الفردية للإنسان، لأن

<sup>6</sup> جورج لوكاش: دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3،

حقيقة الإبداع الأدبي، لا تصل إلى مستواها الأمثل، إلا إذا تجسدت فيها القيم الفردية والجماعية في آن واحد. وهذه القيم التي يمثلها الشكل الفني الأدبي والروائي، يبني تماسكها على درجة تناسق بين ما هو فردي (الكتاب) وما هو جماعي، وبذلك يتعد النص الأدبي عن أن يكون مجرد انعكاس آلي للبنية التحتية، ومنفعل بقيمتها وتناقضاتها المختلفة. ويرى **لو كاش** بأن الأدب في جوهره هو معرفة بالواقع ناتجة عن رؤية وتحليل، وليس انعكاسا سطحيا لمظاهر الواقع الذي يعطينا نصوصا سمتها الأساسية هو الوصف الإثنوغرافي. "فالواقع موجود قبل أن نمتلك معرفته، إن له شكلا، وهو ما يصر **لو كاش** على اعتباره "كلية ديالكتيكية". وكما ينعكس الواقع في الأدب، لا بد له من المرور عبر ذات الكاتب الإبداعية التي تصوغ شكل العمل الأدبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي" (7).

إن النظرة التي يعتمدها **جورج لو كاش** في مجال تأسيس سوسولوجية الأدب والرواية، تجمع بين محاور أساسية هي النص الأدبي والروائي، والقيمة الإيديولوجية للكاتب والمجتمع، ليصل في النهاية إلى إنجاز علاقة بين هاتين الأقطاب، تلخص في أن الأديب والروائي، نتاج لظروف سوسيو-تاريخية، ولذلك فإن إنتاجه سينطبع لا محالة بهاتين الوضعية، ولذا على الناقد " أن يبحث في العلاقة المتبادلة بين التطور الاقتصادي والاجتماعي، والنظرة إلى العالم والشكل الفني الذي ينتج عنه" (8).

إن معتقدات **لو كاش** في أهمية دور النظرية الماركسية حول التطور التاريخي للمجتمعات، في بلورة منظور تطوري جذلي لحركة المجتمع، وحقيقة البنية الفوقية التي هي نتاج للعلاقات المادية التي تشكل جوهر العلاقات الاجتماعية، لم تمنعه من أن يكون مقتنعا من أن الإبداع الفني الإنساني، وهو يشكل جزءا من البنية الفوقية، لا يمكن إغفال دوره في تشكيل وصياغة جوانب حساسة من المكونات النظرية للأفراد. وقد

7 - خالد أعرج: في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي، عبد المنعم ناشرون، ط1 حلب 1999، ص 35.

8- George. Lukacs ; Le Roman Historique ; éditions Payot. Paris 1965 page 13.

شكل جانب الاهتمام بالرواية القسم الأهم من انشغالاته النظرية فيما يتعلق بالنقد الادبي، حيث نظر على الإبداع الروائي بوصفه تمثلاً للحياة الاجتماعية في مظهرها الطبقي.

فالاهتمام بالجانب الخارجي من الحياة الاجتماعية لا يجب أن يخفي حقيقة المكونات الإنسانية الكامنة في جوهر الفرد. والاهتمام بالجوهر هو تعبير وكشف عن طاقات الإبداع التي تكمن في عمق النفس الإنسانية. والرؤية المأساوية التي يعيشها الإنسان، نابعة من انفصاله عن واقعه الحياتي ورفضه له. ومن هنا فإن وظيفة ودور الفن هي السمو بالمشاعر والقيم الإنسانية، لمحاورة القيم الكلية، دون التوقف عند رصد إكراهات الواقع. وهذا الأمر يجعله يلتقي في مستوى تجريدي مع مجموع القيم والأشكال والإبداعات الأخرى، في صيغة بنية دالة متناقضة، قائمة على وعي كلي بالحقيقة الاجتماعية. فعلاقة الروح بالأشكال، هي في أساسها علاقة للجوهر بتمثلاته المظهرية المتعددة، والتي رغم تباينها المفترض في مستوى المظهر، فإن حقيقتها ثابتة لا تتغير.

ويرى فيصل دراج بهذا الشأن، أن لو كاش في اهتمامه بالجانب الاجتماعي للإبداع، فإنه يركز على مفهوم تطور الطبقة المنتجة، وبانتقاله للتأكيد على العنصر الفردي فإنه يحدد أهمية دراسة مقولة الإنسان في سموه وانحطاطه. إنه يشتغل ضمن ثنائية محورية في المقاربة الإبداعية، هي ثنائي الاقتصادية - الإنسانية<sup>(9)</sup>.

## I.2- المقاربة السوسولوجية للرواية

تقودنا النظرة السابقة إلى مساءلة مفهوم الشكل عند لو كاش، لنجد أنه يمثل صيغة خاصة تتمثل في محتوى الشكل. بمنظور جمالية القرن التاسع عشر؛ أي أن "الشكل عند لو كاش ليس شيئاً تقنيا لغوياً، كما هو لدى الشكلانيين، ومن بعدهم البنيويين. إنه بالأحرى، القالب الجمالي المعطى للمضمون، ويتجلى في معالم تقنية كالزمن السردية

<sup>9</sup> - فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، دمشق 1993، ص 81.

والعلاقة المتبادلة بين الشخصيات والمواقف ضمن العمل"<sup>(10)</sup>. كما ارتبط مفهوم الشكل عند لو كاش، في مجالات الإبداع الفني والأدبي والفلسفي، بمحمل الحركات والأنساق التنظيمية الاجتماعية. وبذلك يكون قد تجاوز إلى حد بعيد الجماليات الكلاسيكية الماركسية، في رؤيتها للإبداع على أنه بالضرورة، مرآة للحياة الاجتماعية المباشرة.

إن الشكل الفني من منظور لو كاش يكون قيمة متماسكة يسعى الوعي الفعلي للأفراد إلى بلوغها. هذا الوعي المكون من المقومات الذهنية التي يتألف منها وعي المجموعة، يتحدد من خلاله المسار الذي اتبعه الكاتب أو الفنان، أو الفيلسوف، و سير آفاقه بصورة أرقى من جميع الناس. ومن هنا يكون العمل الإبداعي مشتملا على أرقى درجات الفردية والجماعية، في ذات الوقت<sup>(11)</sup>.

وإذا كان مفهوم "الجوهر"، ومفهوم "الكلية" من القيم الأساسية للمنظور الجدلي الهيجلي، فإن لو كاش تبني أيضا، جانبا من مقاربات وأطروحات هيغل، فيما يخص الدراسة المقارنة بين الملحمة والرواية، وتمثيلهما لشكلين من أشكال السلوك الثقافي، وأشار بعد ذلك إلى أن المنظور الجدلي الهيجلي، عجز عن إدراك حقيقة العلاقة الفعلية القائمة، بين الأشكال الفنية والبنى المجتمعية. لأنه ردها لتعدد وتحول في البناء الثقافي دون البحث في خصوصيات هذا التعدد. رغم أن هيغل حاول من خلال إشارته، في كتابه "علم الجمال"، إلى العنصر الروائي Le Romanesque داخل المجتمع، وتبين أن هذا العنصر، هو البديل الفعلي لتحلل وتلاشي العنصر الرومانسي. وهذا العنصر الجديد هو نتيجة للتحويل الذي عرفه المجتمع، في أشكاله التعبيرية منذ رواية الفروسية، والرواية الرعوية.

فالقيم التي كانت مثلا يصارع من أجله الفرسان، والتي كانت تخضع في مجملها للتحويلات التي تخلقها الظروف والوضعية اليومية الجديدة، أصبح مضبوطة ومتحكم فيها عبر نظام جديد، تحكم سيره مؤسسات الدولة القمعية، التي لا تفسح المجال لتلك

<sup>10</sup> - آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1992، ص 253.

<sup>11</sup> - Lucien Goldman : Marxisme et sciences humaines, édition Gallimard, collection idées, Paris 1970, page 240.



الانطلاقات اللاهائية، المفتوحة على الممكن في مختلف تجلياته. ومن هنا تحول الروائيون وأبطالهم، إلى مجابهة واقع جديد، هذا الواقع الذي يقف فيه الفرد في مواجهة المجتمع ومؤسسته. وبذلك صارت الرواية تمثل مجالاً تتقابل فيه ذاتية الفرد، في مواجهة قيم المجتمع، مجالاً للصراع بين "شعر القلب" و "بين" نثر العلائق الاجتماعية ومصادفة الظروف الخارجية"، وبذلك فإن الرواية تضطلع بوظيفة "ملحمة برجوازية"، داخل "مجتمع منظم بطريقة نثرية"<sup>(12)</sup>.

وقد استفاد **لو كاش** من التصور السابق، ووصل إلى إنه من خلال تتبع نشأة وتطور الشكل الروائي، نجد أنه يرتبط بظهور التنظيم المجتمعي البرجوازي الجديد، الوريث للإقطاعية. ويؤكد **لو كاش** ذلك حين يشير إلى "أن السمات النموذجية للرواية لا تبرز إلى حيز الوجود، إلا بعد أن تصبح الرواية هي الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي"<sup>(13)</sup>. وهذا التحديد القطعي، يثبت قيمتين أساسيتين إحداهما اجتماعية، والثانية جمالية فنية. فالشكل الفني الممثل في الرواية يركز على قيم البطولة الفردية، ويتحدث عن مصير الفرد في مواجهة المجتمع، في مقابل الملحمة التي تمجد القيم الجماعية، وتطرح المصير الجماعي للأفراد. إن الرواية هي الشكل الفني الذي يتيح المجال لحرية الفرد، في اكتشاف ذاته، وطاقاته، وخصوصياته، في مواجهة القوى الأخرى المواجهة له في المجتمع، بعدما كانت الملحمة قد كبلت انطلاقة، وأغرقتة ضمن مظهر جماعي زائف.

وهكذا تكون الرواية بحسب رأي **لو كاش** في كتابه "نظرية الرواية" هي مسار تاريخي "للروح التي تعبر العالم لتكتشف، وتتعلم معرفة نفسها، عبر اختبارات ومغامرات تعيد لها الثقة في ذاتها، وتتيح لها إظهار قدراتها، واستكشاف جوهرها"<sup>(14)</sup>. إن هذا التصور، يركز بصورة واضحة وجليّة على أهمية دور الفرد في خوض التجربة والمغامرة،

<sup>12</sup> - محمد برادة: مقدمة ترجمة كتاب ميخائيل باختين، الخطاب الروائي دار الأمان الرباط 1987، ص 6.

<sup>13</sup> - جورج لو كاش: الرواية ملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة، ط 1 بيروت 1977، ص 9

<sup>14</sup> - George Lukacs: la théorie du roman, éditions Gontier, Paris 1968, page 85.

في عالم واقعي غير منظم. تحكمه الصدفة والتلقائية، وتتكشف فيه حقائق الزيف الوجودي و الانحطاط والتدهور.

وانطلاقاً من خصوصية الدور الذي يؤديه البطل في الرواية، تظهر التباينات بين الشكل الروائي، وبين الملحمة. فإذا كان بطل الملحمة لا يحس بالعزلة والانفصال، لكونه منسجماً كلية مع منظومته المجتمعية، والمدافع عن قيمها، فإن بطل الرواية هو الفرد المبدع المؤمن بقيم سامية أصيلة ومطلقة، ولتحقيق ذلك يعيش صراعاً دائماً مع العالم الخارجي، الذي لا يتيح له فرصة تحقيق هذه القيم. وهو ما يعزز نزعه الإشكالية القائمة على الصراع بين داخلية الذات وخارجيتها. فلوكاش ركز عبر هذا الطرح المتباين، ليؤكد "على الصراع بين أخلاقية المؤسسات و البنى الاجتماعية، وبين أخلاقية الذات الإنسانية. إذن يدور الصراع بين الفكر الموضوعي ومتطلبات الفكر المطلق"<sup>(15)</sup>. واستناداً للعلاقة التي تحكم علاقة البطل سيرورة البناء الثقافي للمجتمع، وصياغة علاقته مع الإنتاج الثقافي، رأى لوكاش أن الرواية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر عرفت ثلاثة أشكال هي:

- أ- الرواية المثالية التجريدية. المميّزة بنشاط البطل، ووعيه الضيق في مقابل تعقد العالم، ومثالها رواية دون كيشوت، والأحمر والأسود.
- ب- الرواية النفسية. الموجهة لتحليل الحياة الداخلية، والمتميزة بسلبية البطل، الحامل لوعي واسع يقنعه بما يستجديه من الواقع، ومثال هذا النوع رواية التربية العاطفية.
- ج- الرواية التربوية التعليمية، وهي رواية تناقض الحالتين السابقتين، والتي لا يرفض فيها البطل الواقع الإشكالي، كما لا يقبله على مستوى القيم ضمناً، ومثالها رواية "ويلهالم مايسر" لـغوثة Goethe<sup>(16)</sup>.

<sup>15</sup> - محمد ساري : البحث عن النقد الجديد، دار الحداثة، ط1 بيروت 1984 ، ص 18.

<sup>16</sup> - Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris 1964, page 25.

لقد استند التصنيف السابق، إلى تركيب مستويين متلازمين هما الشكل والمضمون، والعلاقة القائمة بينهما، لا تبلغ في الاهتمام والتحيز لعنصر على حساب آخر . وهو ما إلى الاستفادة الواضحة من مقولات فلسفة الجمال الهيجلي. فالعملية الإبداعية كل متكامل، بين شكل المحتوى، ومحتوى الشكل. و من هذا المنطلق صنف لو كاش الأعمال الأدبية الكبرى، واصفا إياها بأنها تلك الأعمال التي لا تتوقف عند العكس الخارجي للواقع، بل تسعى لتوظيف ثرائه وتنوعه، في صورة من الانسجام غير المخل بالقيمة الفنية، وهو ما مثلته أعمال الروائيين أمثال: بلزاك، وتولستوي.

ينظر لو كاش إلى إن الدراسة السوسولوجية للأعمال الروائية، لا يمكنها أن تضيف شيئا هاما للنقد الروائي، إذا بقيت حبيسة تصورات ومقاربات تهتم بالمحتوى المضموني فقط، أو انحصرت بالمقابل في سياق ضيق يركز بدرجة كبيرة على القيم الجمالية. إن لو كاش يعطي أهمية قصوى لدراسة الرواية من موقع، أنها تمثل الوجه الكاشف للتطور الحقيقي في الميدان الثقافي والتاريخ للمجتمع. واعتبارا لذلك فإن الدراسة التحليلية للرواية، يجب أن تنطلق من معطى أساسي هو الكشف عن البنيات الدلالية في النصوص الأدبية، والبحث عن الرؤية الشمولية التي يسعى الفرد لبلوغها عبر تفاعله الإيجابي مع الحركة الدائبة للسيرورة الاجتماعية.

وبناء على ذلك فإن النص الروائي عليه أن يكون فضاء مفتوحا للشخصيات، لتظهر فيه على حقيقتها بشكل واضح وتام، وتعكس آراءها وأفكارها وميولها الفكرية الإيديولوجية. وهذا السلوك الجمالي الشكلي، يسمح بانفتاح النص الروائي، ويخلصه من الانغلاق والتقوقع على ذاته، واجترار مواقف سياسية طافية على سطحه. وبالتالي فإن القارئ يواجه النص الروائي بمنطق عقلي، يقارن من خلاله بين مختلف التصورات ورؤى العالم التي تحملها الشخصيات الممثلة في النص، والتي يجد لها امتدادات في الواقع الاجتماعي.

وبذلك تكون الرواية قد كشفت عن صورة موضوعية للعصر الذي تمثله. يقول لو كاش: " إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي للعالم، لا يمكن

أن يكون تاما، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى من الوعي، فالكاتب يهمل العنصر الهام من الشخص القائم في ذهنه، حين يهمل النظرة إلى العالم. إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة، يعيشها الفرد، و هي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا (17).

وبالإضافة إلى الطرح السابق فإن **لوكاش** سعى جاهدا للابتعاد بالنقد السوسولوجي عن مجال الأحكام المسبقة على الأعمال الأدبية، أو على كتابها. لأن نظريته المبنية على قاعدة التناظر بين الأشكال الأدبية والبيئة الاجتماعية التاريخية والفكرية التي أنتجت في سياقها، قد تتحول أثناء الممارسة النقدية إلى ما يشبهه المحاكمة القبلية، والإسقاط غير السليم لأحكام مسبقة، تحيد بالتحليل النقدي عن طبيعته الموضوعية مثلما كانت عليه الدراسات السوسولوجية الأولى؛ حيث يتم الحكم على النصوص الأدبية الروائية في ضوء الانتماء الطبقي والاجتماعي للمؤلفين.

علما أن أقوال الكاتب وتصريحاته المعلنة، ليست بالضرورة هي المكونات المقولائية والبنيات الذهنية المعبر عنها في النصوص الروائية. وذلك يعود في جوهره لطبيعة العملية الإبداعية التي هي ليست مجرد إجراء تجميعي لعناصر الواقع الموضوعية، بل هناك أيضا، إلى جانب ذلك، المؤثرات النفسية الذاتية والقيم الجمالية التي تحد من طموح الكاتب ونزواته المعلنة، وبالتالي فإن **لوكاش** يستعرض المقولة الرئيسة في الأدب الواقعي وهي فكرة النمط؛ والذي يمكن تعريفه بأنه نوع من التألف، أو هو التركيب الذي يجمع معا الخصائص العامة والنوعية في نموذج يتضمن الشخصيات والمواقف.. (18)

ويمثل **لوكاش** لرؤيته هذه من خلال دراسته لرواية "الفلاحون" لـ **بلزاك** BALZAC، حيث وجد أن الروائي تمكن من تصوير الحياة الطبقات الاجتماعية في الريف بصورة واقعية، تجلت فيها عناصر الحيوية والتنوع والثراء. فمن من خلال توظيف كفاءته الإبداعية ككاتب، قدم نقدا صريحا للأفكار التي تمسك بها بكل قوة، حتى نهاية

<sup>17</sup> جورج لوكاش : دراسات في الواقعية ، ص 25

<sup>18</sup> - صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1 القاهرة 1996 ، ص 63.

حياته كمفكر سياسي<sup>(19)</sup>. فالوصف المقدم في الرواية يتنافى جذريا مع القناعات الإيديولوجية لـ بلزاك الرجل المدافع عن الأرستقراطية. والذي يقدم نفس الشخصيات - في الواقع العيني- في شكل من السلبية والتجريد. لقد كان بلزاك في الواقع لسان حال البرجوازية التقدمية الصاعدة فحسب، بل عرف أيضا كيف يقبض عليها في ماهيتها، في علاقتها مع مجمل الحياة الاجتماعية، في تفاعلها وتداخلها<sup>20</sup>.

إن تقييم لو كاش لأعمال بلزاك قام على أساس مدى اقترابه وابتعاده من الإطار المرجعي الماركسي للتفسير الاجتماعي والاقتصادي، بالإضافة إلى ذلك فإن دفاعه عن الواقعية، هو في الواقع دفاع عن الأدب الجماهيري، في مواجهة أدب الصفوة البرجوازية، كما نجد أنه يعتمد في أعماله النقدية على أشهر الأعمال الأدبية بوصفها قادرة على تصوير الصراعات بشكل دقيق<sup>(21)</sup>.

وما يمكن قوله بصدد الأفكار النظرية التي طرحها لو كاش، أنها بقيت في أغلب الأحيان مؤجلة، حين تصديه لنقد الأعمال الأدبية، حيث نجد أنه يركز بشكل عميق على العناصر الاجتماعية والاقتصادية، المؤثرة في الأعمال والنصوص الروائية. أما المستوى الجمالي للنصوص، فإنه لم يشغل مساحة كبيرة من الدراسة، ويمكن رد ذلك للاهتمام الكبير الذي يوليه للبعد الفلسفي في الإبداعات الروائية، وفي البيئة التي أنتجتها. ويمكننا التأكد من ذلك بعودتنا إلى كتابيه: "الرواية التاريخية" أو "دراسات في الواقعية الأوروبية"، أو في المقالات التي صدرت في كتاب بعنوان "الأدب والفلسفة والوعي الطبقي". وهذه الحقيقة تؤكد المقولة القائلة؛ بأن الطموح النظري يكون دائما، مجاوزا لما يقوم به الناقد، في مستوى الممارسة.

إن لو كاش يتأرجح في هذا الجانب الأخير بين الدراسة الجمالية، والتفسير الاجتماعي والاقتصادي، حتى وإن كان يُغلب قليلا تحليل الرواية في ضوء المعطيات

<sup>19</sup> جورج لو كاش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ص 49

<sup>20</sup> - جورج لو كاش: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة ط1 بيروت 1980، ص 11.

<sup>21</sup> - صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1 القاهرة 1996، ص 64.

الاجتماعية والاقتصادية<sup>(22)</sup>. لكن تحاليله الأساسية تركزت دائما في مجال البحث عن المستوى الفلسفي و التنظيري للعلاقات القائمة بين الإبداع، وشروطه الاجتماعية والتاريخية. انطلاقا من إيمانه بضرورة "الجمع بين ماهو شكلي وما هو جوهري لإتمام تمثل القيم الفنية التي تضيء طبيعة الحياة، وذلك ما لا يتأتى إلا بعقد الصلة بين ميزات الإنسان الفردي الخص، والإنسان الاجتماعي العام"<sup>(23)</sup>.

## II- البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان LUCIEN GOLDMAN

يعد النشاط النظري الفلسفي، والنقدي الإجرائي لـ لوسيان غولدمان (1913-1970)\*، امتدادا طبيعيا، واستلهاما منظما للرصيد النظري لـ لو كاش في مجال نقد الرواية، الذي أعاد صياغة أسئلة سوسولوجية النقد بمفاهيمها الجديدة. لقد استوعب غولدمان الإرث النظري لأستاذه لو كاش فيما يتعلق بمفاهيم البنية والشكل، والنظرة الشمولية. وصاغ بدوره مقولات جعلها أساسا لدراسة الأعمال الروائية، قصد الوصول إلى الكشف عن التصورات الفكرية التي تحملها، وكذا علاقتها ببيئة تكوينها، وهذا وفق منهجه الجديد الذي يسميه "البنيوية التكوينية" (Structuralisme Génétique). المتميز بشكل كبير عن المناهج السوسولوجية السابقة في دراسة الإنتاج الأدبي، بالرغم من ربطه بين الأعمال الأدبية والسياقات الثقافية التي تنتجها. فالأطروحات النظرية التي عمل على صياغتها، يظهر فيها التأثير الواضح، بكتابات لو كاش، لا سيما كتاب نظرية الرواية، كما أن بحثه في التشكيلات الثقافية الدالة على رؤية العالم، تعتمد في جانب منها على مفهوم البنيات الذهنية في الفكر الهيجلي. وقد ركز غولدمان اهتمامه على دراسة البنية الفكرية والاجتماعية للنص، بغية الكشف عن درجة تمثل النصوص الإبداعية لفكر المجموعة الاجتماعية أو الطبقة التي ينتمي إليها المبدع

22 حميد حمداني : النقد الروائي والإيديولوجية ، ص 63

23 - محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر، أنفو-برانت، ط1 فاس 2001، ص11.

\* - من أهم كتابات لوسيان غولدمان: الجماعة البشرية والكون عند كانط 1945، العلوم الإنسانية والفلسفة 1952، أمجاط جدلية 1958، الإله الخفي 1959، من أجل سوسولوجيا الرواية 1964، الماركسية والعلوم الإنسانية 1970.

فـ **غولدمان** حاول في دراساته "تجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها"<sup>(24)</sup>. وهذا المسار، يقف في طرف نقيض لما يسمى **سوسيولوجية المضامين**، التي يظهر فيها العمل الأدبي كانعكاس حتمي، وآلي للمجتمع ووعيه الجماعي. كما يرفض التزعة الشكلانية التي لا تحفل بالجوانب الاجتماعية والتاريخية في النصوص الأدبية. وبناء على هذا فإن "البنيوية التكوينية" تركز على الطابع الاجتماعي للإبداع، غير أن العمل الأدبي لا يمثل القيم الفكرية للمجتمع بأكمله. بل يتضمن بنية ذهنية لإحدى التصورات الموجودة في الواقع فقط، والتي تتبناها فئة دون أخرى، وتبقى حرية الكاتب هي بالأساس، عملية تشكيل جمالي<sup>(25)</sup>.

وهذا يقودنا للقول، أن الأسئلة المنهجية التي تطرحها البنيوية التكوينية في مقاربتها للنصوص الأدبية، تتحدد في البحث عن البنية المتناسكة المدرجة في سياق إيديولوجي داخل النص. وتكون مهمة الناقد هي الإجابة عن سؤال يتعلق بمدى اشتغال النص على بنية دالة متماسكة، وهل أن كل عناصر ومكونات العمل الأدبي تنتظم فيما بينها لتعطي دلالة شاملة، وهل تنسحب هذه البنية على عمل واحد، أم على مجموع الأعمال التي أنتجها الكاتب. ثم يتم الانتقال بعد ذلك إلى إدراج العنصر الاجتماعي والإيديولوجي، ضمن التحليل، عبر البحث عن الاتجاه أو التيار الذي ينتمي إليه الكاتب في الحياة الاجتماعية، وما هي الشروط التاريخية و السوسيولوجية التي أسهمت في بروز هذا التيار.

وواضح أن هذه المنهجية تبحث في العلاقات، التي تربط بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي والاقتصادي الذي يشكل بيئته التكوينية. وبهدف التحكم في المسار النظري

<sup>24</sup> - جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، ط1 دمشق 1998، ص 108.

<sup>25</sup> - Lucien Goldman : Pour une Sociologie du Roman Page 345

العام للبنيوية التكوينية، اقترح غولدمان جملة من المفاهيم الإجرائية الأساسية، للبحث في بنية العمل الأدبي وتكوينه، هي: رؤية العالم، البنية الدالة، الفهم، التفسير.

## II.1 - "رؤية العالم" La vision du monde وأشكال الوعي

قدم لوسيان غولدمان في كتابه "الإله المتواري" Le dieu Caché، منهجه المعتمد على البحث عن التوافق بين الأبنية التصويرية المطلقة للأعمال الأدبية والفكرية، وبين الأبنية التنظيمية للمجتمع، من خلال دراسته لمسرح جان راسين Jean Racine، وكتابات المفكر الديني بليز باسكال Blaise Pascal. وتوصل في القسم الثاني<sup>(26)</sup> من كتابه الإله المتواري إلى أن كلا من راسين وباسكال قد عبرا من خلال كتابتهما عن رؤية مأساوية تشاؤمية إلى الوجود. هذه الرؤية محكومة بمنطق وفكر وروحانية الحركة "الجانسينية"، وانتسابها من جهة أخرى إلى طبقة اجتماعية هي "نبالة الرداء"<sup>(27)</sup>. وتم التوصل إلى هذه النتيجة من خلال الربط بين رؤية العالم والطبقات الاجتماعية، والرؤية المأساوية للحركة الجانسينية وعلاقتها بنبالة الرداء La noblesse de Robe. لقد انطلق غولدمان من واقع الطبقة الاجتماعية المعروفة بنبلاء الإدارة الذين، لا ينتمون لطبقة النبلاء عبر رابطة الدم، بل اشتروا مناصب الإدارة وصفات النبالة، عندما شرع ملوك فرنسا منذ نهاية القرن السادس عشر في بيع الوظائف الدائمة في الدولة، لسد احتياجاتهم المتزايدة للأموال. فتم بذلك منح هذه الجماعة الألقاب والامتيازات التي ترتقي بها إلى مرتبة النبلاء. وتتطور هذه الجماعة صارت تشكل خطرا على الدولة، وقوبلت بالاحتقار والازدراء من طرف طبقة النبلاء، إلى أن جاء لويس الرابع عشر واستولى على مقاليد الحكم عام 1661، فقلص من صلاحيات هذه الجماعة واستبدل أعضائها برجال ثقته، ومن هنا وجدت الجماعة نفسها في مأزق تاريخي، تمثل أساسا في التراجع الحاد في سلطتها، مما جعلها في وضع بائس.

<sup>26</sup> - أنظر القسم الثاني في الصفحات 97-182 من كتاب الإله المتواري

<sup>27</sup> - Lucien Goldman : Le dieu cache, page .110



وقد استند غولدمان لهذا الوضع المأساوي لطبقة نبالة الرداء، ليضمه إلى مواقف الحركة الجانسينية، التي استمدت تسميتها من مؤسسها الراهب البلجيكي "جانسينيوس"، والذي حاول تقديم تفسيرات لفكر القديس أوغسطين. ووضع قواعد أساسية لمذهبه تتلخص في مبدئين هما: عقيدة سبق الاختيار من الرب أو مبدأ الجبرية، وعقيدة البركة الفعالة بذاتها، والتي تلغي كل دور للفرد في الخلاص بذاته، وتنفي عنه كل مترع إيجابي نحو إنقاذ روحه<sup>(28)</sup>. إنها تنفي كل حرية للإنسان في تحديد مصيره، أو السعي لتجاوز محنه، لأنه مكبل حسب هذه النظرية بالقدر الرباني السابق.

فالإرادة البشرية لا وجود لها، وحياة الإنسان تصبح بمثابة كابوس، يحكمه القلق الدائم. ووصل في النهاية إلى الربط بين الرؤية المأساوية في كتابات راسين وباسكال والوضعية التي تعيشها الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها، ولذلك كانت رؤيتهم للعالم، نابعة من عمق التصور الذهني والمقولاتي العام لمجموع أفكار طبقة نبالة الرداء، التي أعطت أذنا صاغية للحركة الجانسينية في مواقفها المتطرفة، بشأن استحالة قيام حياة حقيقية ومثالية على الأرض لأن العالم تسوده قيم متدهورة، يستحيل بعث الحياة والأمل في قيم أصيلة جديدة.

وقد عبر باسكال عن هذه الأطروحات من خلال تبني أفكار تعارض بين المثالية المطلقة والحياة الاجتماعية. فهي تعارض بين الله والعالم الواقعي، وتؤسس لمنظور يربط الإنسان بالعدم، وبسيطرة وقيم الخطيئة واللاعادل. وبنفس الصورة نجد أن راسين ضمن مسرحياته إشكالية اصطدام البطل باستحالة تحقيق تصوراته وأفكاره المثالية، في عالم متدهور ونسبي، يعرف مسبقاً أن مواجهته لقيمه المطلقة لا تكفل بالنجاح بالضرورة، لأن إنجازات الفرد ليست محكومة بمدى قدرته على الفعل، بل بمدى تسيير القوى الغيبية لمصيره. وهذا الواقع الذهني والفكري والاجتماعي لنبالة الرداء، هو الذي طبع أعمال كتابات المنتمين إليها، بالترعة المأساوية، والحس التشاؤمي العدمي، الفاقد للأمل في إمكانية إحداث التغيير، انطلاقاً من الإرادة الفردية للإنسان.

28 - محمد علي الكردي: الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 15، العدد 4، دمشق 1982، ص 112.

إن هذا المنطلق يعد أساسيا، في كشفنا لخصوصية عمل **غولدمان** و الأسس الفلسفية التي بني عليها منهجه النقدي، والمتصلة بالبحث في طبيعة الوعي الاجتماعي، ومستوياته المختلفة، والذي قاده إلى صياغة مفهوم " رؤية العالم " الذي يجسد شكلا من أشكال الوعي لدى طبقة معينة، من منطلق يلغي عنه كل تصور ميتافيزيقي، بل على العكس من ذلك فإن " رؤية العالم " تشكل جوهر الظاهرة الاجتماعية التي يدعوها علماء الاجتماع "الوعي الجماعي" (29).

ومصطلح الرؤية للعالم اعتمده عدد من الفلاسفة من أمثال **ديلتاي** و **لوكاش**، ويرى هذا الأخير أن رؤية العالم تعني " إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة" (30). وقد عمل **غولدمان** في البداية على توضيحه بصورة تجعله قابلا للإدراك والمعاناة، مع إمكانية تطبيقه إجرائيا على مختلف النصوص، لكونه يمثل قيمة وتصورا وأداة مفهومية تساعد في الكشف عن القيم والتعبير المباشرة للفكر. غير أن الاشتراط الأساسي لـ " رؤية العالم " ينبثق من تجاوزها للمجال الفردي، والسعي للبحث عن تمثلها في سياق اجتماعي وفكري عام. فحقيقتها اجتماعية وعمامة، ولا يمكن أن تكون فردية، فالمواقف والتوجهات والخصائص الفردية لا يمكن أن تؤسس رؤية للعالم.

وبمقابل ذلك قد نجد مفكرين وفلاسفة ومبدعين يختلفون في خصائصهم النفسية الذاتية والفردية التي قد تصل حد التناقض، لكنهم على الرغم من ذلك يشتركون في رؤية واحدة للعالم، " وهو ما نؤكد عند معابنتنا للبنية العامة لأعمال وكتابات **كانط**، و**باسكال**، و**راسين** المحكومة بالتشابه في خطوطها العامة، رغم الاختلافات القائمة بين الكتاب بوصفهم أفرادا، فما يوحد بينهم هو رؤيتهم للعالم رؤية مأساوية" (31).

والعمل الأدبي يجسد الرؤية للعالم، لهذه الطبقة أو تلك انطلاقا من تضافر بعدين: الأول اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنان. والرؤية

<sup>29</sup> - Lucien Goldman : Le dieu cache, page 25.

<sup>30</sup> - فاطمة أوزرويل مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، دار الفنك، ط 1 الدار البيضاء 1989، ص 173.

<sup>31</sup> - Lucien Goldman : Le dieu cache, p: 24.

الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثر في الفرد " الكاتب المبدع" ويعيدها بدوره إلى المجموعة (32).

فالرؤية للعالم تختلف عن أشكال الوعي البسيطة التي نجدها منتشرة في الواقع الاجتماعي لدى كل الطبقات دون استثناء. فهي درجة من الوعي لا يملكها عامة الناس، بل تجد مجالها عند الصفوة المثقفة وكبار الكتاب والفلاسفة الذين يستطيعون، التنظير للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. وقد قدم غولدمان لتحديد خصوصية الرؤية للعالم، تمييزاً بين أشكال الوعي المتداولة في الطبقات الاجتماعية، هي الوعي الواقع، والوعي الممكن.

إن الوعي الواقع *Conscience réelle* هو شكل الوعي البسيط المتداول بين مجموع أفراد الطبقة الاجتماعية (33)، فهو وعي بالحاضر مستند إلى الماضي. يختلف حيثياته ومكوناته الاقتصادية والفكرية والتربوية والدينية. وهو شكل الوعي الذي يخلق التجانس بين أفراد المجموعة الاجتماعية، ويؤكد إحساسها بأنها تكون وحدة متكاملة في مستويات وجودها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

أما الوعي الممكن *Conscience Possible* فهو وعي يتجاوز المستوى المتداول من الوعي الفعلي، لأنه يتميز بالشمولية والاتساع في نظرتة لوضع الطبقة أو المجموعة الاجتماعية وسياق وجودها التاريخي، ضمن وجود بقية الطبقات والمجموعات الأخرى. فيعمل على تأطير تصور شامل لصيانة مصالحها، ووضعها في سيرورة الحياة الاجتماعية. فالوعي الممكن يتجسد من خلال توصل المجموعة الاجتماعية إلى أقصى درجة من التماثل مع الواقع، دون أن تضطر إلى التخلي عن بنيتها. وهذا الوعي الذي يتجلى في الأعمال الفكرية والفنية والأدبية، لا يترجم حقيقة ما يفكرون به، أو ما يقولونه، وإنما يكشف لأفراد المجموعة ما كانوا يفكرون فيه من دون علم منهم (34). وهذا الشكل من الوعي لدى طبقة ما هو في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة، وكل

32 جمال شحيد: في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982، ص38.

33 - Lucien Goldman : *Marxisme et sciences humaines*, édition Gallimard, Paris 1970, page125.

34 - Lucien Goldman : *Marxisme et sciences humaines*, page240.

عمل أدبي يجسد ويبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك، ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوفر ذلك إلا للكتاب والمفكرين الكبار دون الصغار منهم، الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما ويقتصرون على وصفه" (35).

فالعلمية الإبداعية الحاملة لرؤية العالم لا تتسم بالبساطة، والتلقائية، والانعكاسية بل هي أعمق من ذلك بكثير، نظرا للضرورات الجمالية التي تتحكم في الصياغة الفنية للأعمال الإبداعية عموما والرواية تحديدا. فإذا كان العمل الأدبي في رأي غولدمان تعبيرا عن "رؤية العالم"، معبرا عنها بواسطة فرد، فإن هذا الأخير مطالب في نظره، بأن يستجيب لطبيعة العلاقات المجتمعية، ويقدمها في صورة جمالية فنية، ملتزما بالبنى الذهنية والتصورات الأساسية للأفكار الإيديولوجية للطبقة الاجتماعية التي تشكل بنية النص في سياقها.

إن بنية النص المجتمعية تتضح عبر رؤية العالم التي يبسطها الكاتب في ثنايا نصه، وتستجيب بصورة واضحة لبنية إحدى الإيديولوجيات أو الطبقات الاجتماعية الموجودة في الواقع بالضرورة. وفي هذا الشأن يؤكد غولدمان أنه منذ منذ نهاية التاريخ القديم، وحتى أيامنا هذه، كانت الطبقات الاجتماعية تمثل دائما البنيات التحتية المؤسسة لرؤى العالم، "فكل مرة سعينا فيها إلى إيجاد البنية التحتية لفلسفة ما، أو لاتجاه أدبي أو فني ما، فإن ما نصل إليه ليس جيلا أو أمة، أو كنيسة، أو فئة مهنية، أو مجموعة اجتماعية. وإنما إلى طبقة اجتماعية، وإلى علاقتها بالمجتمع، وأن الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعية معينة، يشكل دائما رؤية للعالم، يحكمها التماسك النفسي، وتستطيع أن تعبر عن نفسها على الصعيد الديني والفلسفي والأدبي والفني" (36).

وإذا كانت الأعمال الأدبية، تمثل بالضرورة شكلا وتمظهرا للوعي وللتصور الثقافي الشامل لدى طبقة أو مجموعة اجتماعية محددة، فإن ذلك لا يتم عبر الانعكاس

<sup>35</sup> - Lucien Goldman : Sciences humaines et philosophie, édition PUF, Paris 1952, page125.

<sup>36</sup> - Ibid, page109.

البيسط والساذج للأفكار. إن التفاعل والتناظر يتم عبر تحقق رؤية شمولية متجانسة، يتم الكشف عنها من خلال بنية النص الدالة، هذه البنية التي تشكل مجموع الرؤى المتحورة في النص، والتي تمكننا من مقابلتها مع المنظومة الفكرية للطبقة الاجتماعية المتناسقة معها.

## 2.II - البنية الدالة Structure Significative

إن الناقد حين تصديه للنص الروائي مطالب بالكشف عن "بنية الدالة" Structure Significative والبنية المقصودة عند غولدمان هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع، وعناصره الداخلية، شكلية كانت أو فكرية، والوصول إليها يتطلب بحثاً جدياً، مفصلاً ودقيقاً للأحداث الواقعية، ومعرفة معمقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها، ضمن محاور ثلاثة في النص، هي: الحياة الفكرية النفسية العاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة، التي يعبر عنها النص الروائي "إن مشروع البحث عن التصور والمخطط الأساسي للبنية الدالة يتطلب سراً جدياً وكاملاً ومفصلاً للأفعال والوقائع الفردية، التي تتم بعدها صياغتها كقيم مجردة مطلقة مفهومية ونظرياً"<sup>(37)</sup>.

وتقوم البنية الدالة على الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص ممثلة من خلال قيمه الثقافية والفلسفية، وبين الطبقة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع. وهذه السيرورة تقوم في أساسها على ثنائية تناظرية تعود في الأساس إلى نشأة الشكل الروائي بحد ذاته. فالرواية بمظهرها المتشابك والمعقد، تمثل مظهراً للحياة التي يعيشها الناس في المجتمع الذي نشأت فيه والمحكومة بقيم التبادل والاستعمال القيمي، والبحث الدائم عن القيم الأصيلة التي تراجعت في المجتمع. وهذا ما أدى إلى ظهور انفصال بين قيم الأفراد ومجتمعهم، مما تولد عنه ظهور البطل الإشكالي الذي يعيش في مجتمع يتناقض مع تطلعاته<sup>(38)</sup>.

<sup>37</sup>- Lucien Goldman : Le dieu Caché P 111

<sup>38</sup>- Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, page 39.

وهذه القيمة التقابلية هي أساس البحث عن البنية الدالة في النصوص الروائية، غير أن مظهر هذه البنية يخضع لجملة من المحاذير التي تنطلق من أن العلاقة بين الأعمال الأدبية والوعي الجماعي لأي مجموعة اجتماعية لا تحكمها علاقة الانعكاس التلقائي. بل تتضمن مظهر الوعي الممكن بالأساس في ثناياها. وهذا التضمن لا يتمظهر من خلال المضمون حصرا، بل عبر تناظر البنيات التي يعبر عنها شكل الوعي الذي يستند إلى عناصر التخيل التي لا تعكس بالضرورة مضامين الوعي الجماعي بصورة مباشرة. أي أن النص الروائي لا يجب أن يحمل في مظهره السطحي أصداء مباشرة لوعي المجموعة، لأنه يتحول بذلك إلى نص فاقد للقيمة الجمالية. وإذا كان العمل الروائي يناظر بنية ذهنية لمجموعة اجتماعية معينة، فإنه يحمل رؤية للعالم يتبناها الكاتب من خلاله ويبلورها ضمن البناء الروائي في كليته (39).

ورغم الصعوبة التي يواجهها مثل هذا البحث، فإنه مسعى جوهرى للوصول إلى تحديد العلاقة الدلالية بين بنية النص وبيئته التكوينية، ولقد توصل **غولدمان** عن طريق هذه المنهجية كما أشرنا سابقا، إلى أن الرؤية المأساوية لمسرح **راسين** وكتاب "الأفكار" *Les Pensées* لـ **باسكال** Pascal، هي نتاج لرؤية العالم لدى طبقة "نبالة الرداء" *La Noblesse de Robe* التي ينتمي إليها الكاتبان، كما أدرك التوازي بين تطور المجتمع البرجوازي، وتطور مفهوم البطل الإشكالي، من خلال أعمال **أندري مالرو** André Malraux الروائية، وكذا سيطرة الاحتكارات الرأسمالية ومجتمع الآلة، وتدني القيمة الإنسانية للفرد، وما قابلها من ظهور "الرواية الجديدة" التي قضت على مفهوم الشخصية (40). وقد أدت سيرورة قيمة التناظر، إلى جعل **غولدمان** ينتهي إلى إعطائها طابعا مفهوما شاملا، تجلّى في إقامتها بين بنية الرواية وبنية المجتمع، وقدم بذلك إحدى إضافاته الأساسية في نظرية الرواية، خاصة في ربطه بين تطور الأشكال الروائية، وبين مراحل النظام الرأسمالي. فجعل تفكك الشخصية الروائية صدى للانتقال إلى اقتصاد

<sup>39</sup> -Ibid, page 42.

<sup>40</sup> - Ibid, page368. Voir aussi P.V.Zima : Pour une Sociologie du Texte littéraire union Général d'édition Paris 1978 Page 253

المجتمعات الاحتكارية. كما أن الانتقال إلى مرحلة الرأسمالية المنظمة يقابله ظهور الرواية الجديدة يقابله. إن اختفاء الشخصية من في هذه الرواية يمثل تناظرا شديدا مع اختفاء الفرد في سير المجتمع الرأسمالي المنظم"<sup>41</sup>.

غير أنه من الجدير بالملاحظة أن غولدلمان، اعتمد مسارا إجرائيا خاصا، مكنه من الكشف عن البنية الدالة، دون أن يقدم لنا أسسا ثابتة، أو نسقا مفهوما واضحا يتيح لنا تتبع مسار البحث، والكشف عن القواعد التي تتحكم في علاقة التناظر القائمة بين البنيات الذهنية للمجموعات الاجتماعية، وبين بنية النص الدالة. "حتى أن القارئ لا يستطيع إطلاقا أن يتعرف إلى المقاييس التي تتحكم في أسلوب اكتشاف الناقد للبنيات الدالة في العمل"<sup>(42)</sup>

### 3.II - الفهم *La Compréhension*، والتفسير *l'explication*

إذا كان غولدلمان قد توصل إلى هذه النتائج، دون أن يوضح بدقة المنهجية التي اتبعها للكشف عن البنية الدالة، فإنه في مستوى آخر يقدم لنا مسارا منهجيا لدراسة النصوص الأدبية والروائية من منظور بنيوي تكويني. ويتضمن المسار المقترح مفهومين متلازمين ومتكاملين يمثلان الأطروحة المركزية للبنيوية التكوينية هما البنية والتكوين و يتحددان في المستوى الإجرائي عبر مرحلتين للبحث هما:

أ- الفهم *La Compréhension*، وهي المرحلة الأولى في سياق تحليل النصوص الأدبية الروائية، وتقتضي مرحلة الفهم البحث في بنية النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية، دون الاستعانة بوسائط خارجية. وتتصدى مرحلة الفهم لمشكلة الانسجام الداخلي للنص، وتفترض الأخذ بحرفية النص، ومقارنته من الداخل، بهدف الكشف عن بنيته الدالة. هذه البنية المكونة للرؤية الشمولية، تجدد حضورها عبر مكونات النص الروائي المتعددة من مظهر لغوي، وحدثي، وأسلوبى بالإضافة إلى الأفكار التي يطرحها

41 - فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، البيضاء 1989، ص 78.

42 - حميد حمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت 1990، ص 70.

البطل، وعلاقاته مع باقي شخصيات الرواية. وعلينا أن نفك البنيات الخطائية وسياقاتها، وأن نكتشف بناء الدلالات التي تقدمها العناصر الزمانية والمكانية والأحداث، والأبعاد النفسية للشخصيات، والعلاقات الحاصلة فيما بينها، والبنيات الذهنية الماثلة في النص الروائي؛ "الفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفياً، كل النص ولا شيء سوى النص" (43).

### ب - التفسير l'explication

بعد الانتهاء من المرحلة الإجرائية الأولى، يتم الانتقال إلى مرحلة ثانية من الدراسة النقدية، تتمثل في تفسير البنية الدالة للنص، والسعي لتفسير البنية النصية ذات البعد الفكري، ووصلها بنمط فكري خاص في البيئة الاجتماعية تتبناه ذات اجتماعية. فعند انتقالنا لهذه المرحلة نكون قد انتقلنا للجانب الثاني من البنيوية التكوينية، وهي البحث في البيئة التي تكون فيها النص الأدبي والروائي. فهدف التفسير هو السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصراً تكوينياً ووظيفياً، ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية، أو الطبقيّة. ولا يمكننا البدء في تفسير البنية الدالة للنص إلا بعد استخراج مجموع الأنساق التي يبني وفقها النص المدروس. فمهمة الناقد البنيوي التكويني، هي "أن يسلط أكبر قدر من الضوء على أكبر قدر من البنيات المتلاحمة في الإنتاج كله لتستقيم بين يديه تلك الوحدة المتجانسة التي تجد لها مرجعاً في الواقع الحياتي، هو البنية التاريخية الدالة التي تجد مركزها في تصرفات أو ميولات الجماعة الاجتماعية" (44). ومن هنا يصبح تفسير البنية الدالة حصراً، ذات بعد اجتماعي محكوم بقاعدة التماثل والتفاعل الضروري، للتعبير عن الأفكار والإيديولوجيات المتصارعة في الواقع الاجتماعي.

43 - لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة ط1، بيروت 1981، ص 14

44 - محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص 28.



ويلح غولدمان على بعض المحاذير التي يجب الأخذ بها، أثناء مباشرة الفهم والتفسير، وهي عدم إعطاء أهمية خاصة للنيات الواعية للأفراد أو لكتاب الأعمال الأدبية المدروسة، لأن ذلك قد يحدد بالدراسة عن طابعها الموضوعي، ولأنه من الصعب التأكد من أن وعيهم مطابق لسلوكهم. وإذا علمنا بأن الوعي من بين المفاهيم، التي يستحيل تحديدها بشكل دقيق، فإن صعوبته تكمن في طابعه الذهني، الذي يستحيل التحقق منه، وهو ما يجعل الحكم التوكيدي مستحيلاً (45).

من خلال الخطوات السابقة نلاحظ أن " البنيوية التكوينية " قد تجاوزت إلى حد كبير النقد السوسولوجي في صورته الجدلية المادية، وأسهمت في بناء جمالية نقدية جديدة، واكتبت التحولات التي عرفتتها حركة النقد الجديد، وبالرغم من ارتكازها الأساسي في المستوى الفكري على الفلسفة المادية التاريخية. فإن ذلك لم يمنعها من التميز بمرونة كبيرة، عبر ما طرحته من مفاهيم نظرية للتحليل السوسولوجي للنصوص الروائية بعيداً عن كل تنميط إيديولوجي ضيق الأفق.

### III - ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE الحوارية واللغات الاجتماعية :

يرى تودوروف أن ميخائيل باختين يعد من الشخصيات الأكثر فتنة والأكثر لغزا في ثقافة منتصف القرن العشرين الأوروبية (46)، من خلال ما قدمه من مقترحات واطروحات نظرية تتعلق بجمالية جديدة في دراسة النص الروائي. فبالتوازي مع حركة النقد الاجتماعي، والنقد الشكلي، كان هناك تيار نقدي آخر، ظل مجهولاً لسنوات طويلة، بسبب المضايقات التي تلقاها رواده الأوائل، هذا التوجه هو ما يمكن أن نسميه بسوسولوجيا النص الروائي.

45 - Lucien Goldman Marxisme et sciences Humaines ، Gallimard collection idées/ NRF - Paris 1970

46 - تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، ط1 بيروت 1986، ص 73.

يعد الناقد ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE أول من حاول الاستفادة من الفلسفة المادية الجدلية، دون الإغراق في حرفيتها ودوغمائيته، والاستفادة من التزعة الشكلانية من غير الالتزام والخضوع لصرامتها، وعلى الرغم من أنه بلور آراءه النقدية منذ العشرينات، لتظهر بعد ذلك في كتابيه " الماركسية وفلسفة اللغة " 1929، وشعرية دوستوفسكي " 1929، إلا أن النقاد الغربيين لم يتعاملوا معها إلا في نهاية الستينيات، 1967<sup>(47)</sup>. وحاولوا تبنيه كمنظر للرواية الخالية من الموقف الإيديولوجي. غير أن منشأ سوء التقدير هذا يعود إلى المنطلقات والحدود النظرية التي اعتمدها هو نفسه في بلورة أفكاره حول علاقة الرواية والإيديولوجية؛ ففي كتابه " الماركسية وفلسفة اللغة " شدد على العلاقة المتينة بين اللغة والإيديولوجية، انطلاقاً من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالاً مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية، فطبيعة التواصل الإنساني تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية، وتعبيراً عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق التزعة الاجتماعية التي توظفها.

فاللغة في ارتباطها بالبنية المجتمعية، وتعبيرها عن الوعي، تتحول إلى جملة من الأدلة الإيديولوجية الرامزة، فاعتباراً بأن اللغة ظاهرة مجتمعية حساسة لكل التغيرات الممكنة والمحتملة، فإنها تستوعب كل عمليات الفكر والوعي، وتصبح بدورها الظاهرة الإيديولوجية المثلى، ولذلك يرى باختين بأنه: "لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي... إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه"<sup>(48)</sup>.

<sup>47</sup> ميخائيل باختين : الملحمة والرواية ، ترجمة جمال شحيد ، معهد الإلتماء العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1986 ، ص 7

<sup>48</sup> ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري ، ومبنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1

ومن هذا المنظور الذي يرى في اللغة مؤشرا ملموسا ودالا على التحولات الاجتماعية، يخطو باختين خطواته الأولى باتجاه استبعاد الدراسة الخارجية عن النص الإبداعي الروائي، والاكتفاء بالتركيز على دراسة السياقات اللغوية الاجتماعية؛ والمقصود باللغات الاجتماعية ليس الصيغ التركيبية والمعجمية المتعددة، وإنما الخلفيات السوسيو-تاريخية والطبقية للأفراد. فالتمايز الاجتماعي يفترض تباينا في الاهتمامات والانشغالات واختلافا في الرؤية والتصوير والهدف. ولذلك "تترأى وراء جميع اللغات الاجتماعية صور المتكلمين. بما لبسهم الملموسة الاجتماعية، والتاريخية، ويصبح الجنس الروائي لا يجسد الإنسان بل صورة لغته"<sup>(49)</sup>، ومن ثم تتحقق صورة المجتمع في النص الروائي عبر صور اللغة الممثلة للأفراد.

إن نسيج العلاقات في المجتمع يمثل شبكة من القيم الخلقية، وتشكل اللغة عنصر التفاعل الأساسي فيها، وبالتالي - كما يرى باختين - فإن الوعي لا يتحقق إلا إذا امتلأ بحمولة إيديولوجية. وبما أن اللغة هي أكثر الوسائط اتصالا بحركة الفكر، فإنها تصبح دلائل مجتمعية، مرسومة بخصائص الفئة أو العصر الذي تنقله، فـ "الكلمات منسوجة من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى. إنها لحمة العلاقات المجتمعية بجميع مجالاتها. ومن ثم فإن الكلمة ستكون المؤشر الأكثر ملموسية لكل التحولات المجتمعية"<sup>(50)</sup>.

وبناء على ذلك فإن مقارنة النص الروائي، لا ينبغي أن تتناول اللغة الأدبية من منظور لساني بحت، يقتصر بحثه على المستوى التركيبي الذي يربط نتائجه بصيغ الكتابة عند أديب ما، لأن لغة الرواية متعددة بتعدد شخصياتها وإيديولوجياتها، فالرواية ليس فيها لغة واحدة، يمكن دراستها لسانيا بالشكل المبسط المعهود، لأنها وحدة متماسكة تشمل عددا من اللغات، وعددا من الأصوات والأساليب"<sup>(51)</sup>. ويبقى دور الكاتب - حسب رأي باختين - هو التأليف بين مختلف اللغات والأساليب، وصياغتها بنائيا في

49- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: ترجمة مجد براءة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط ط 2، 1987، ص 92

50- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص 29 - 30

51- حميد حمداني: أسلوبيّة الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 71

تركيب حدثي يلتزم حدود البناء الفني للرواية، مراعيًا الصيغ الأسلوبية للمتكلمين، حتى يضمن للخطاب الروائي تعدده اللغوي والأسلوبي، ويكون أسلوب الرواية هو صياغة من الأساليب المتعددة (52).

وانطلاقًا من المقدمات السابقة، نجد باختين يقيم تصورًا نظريًا لعلاقة الرواية بالإيديولوجية، يختلف عن إنجازات النقد السوسيوولوجي المعاصر له، والذي يجعل النص الأدبي انعكاسًا آليًا لبنية اجتماعية، ويحمل بصورة نسبية موقف مبدعه، ويطالبه بأن يكون طرفًا في معادلة الصراع الإيديولوجي، بشكل مباشر وصریح.

لقد قسم الرواية إلى صنفين متقابلين، لكل منهما أسلوبيته الخاصة في التعامل مع الإيديولوجية، هما الرواية المناجائية "المونولوجية"، والرواية الحوارية "الديالوجية" (53):

### 1.III - الرواية المناجائية "المونولوجية":

إنها تتميز بكونها تعمل على إظهار فكرة واحدة، وتأكيدًا، ولا تترك المجال مفتوحًا أمام الأفكار المناقضة لها، إلا بالقدر الذي يخدمها في النهاية، فهي رواية ذات "صوت واحد"، فرغم اشتغالها على تصورات مختلفة يجسدها أبطال متعددون، إلا أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها، ويتغلب عليها في النهاية. فالعلاقة القائمة بين الكاتب وعالمه الروائي تحكمها رؤية أحادية، تسعى لإقناع القارئ بأهميتها وجدواها، على حساب الأفكار الأخرى التي تعرضها الرواية بهدف إظهار قصورها ومحدوديتها، ولا تمنح أفكار "الغير" الحرية الكاملة للتعريف بذاتها، بل على العكس من ذلك، فإن وجودها يهدف إلى تهمين فكرة الكاتب، أو بطل الرواية الذي يحمل أفكاره.

فالعالم الفني المونولوجي لا يعرف أفكار الغير ورؤى الغير بوصفهما مادة للتصوير، بل إن كل ما هو إيديولوجي في هذا العالم ينقسم إلى قسمين:

<sup>52</sup> - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 110

<sup>53</sup> ميخائيل باختين: شعرية دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيبي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى

(أ) فئة من الأفكار تجسد وعي المؤلف يتم التعبير عنها وتأكيد لها، وتقدم على أنها أفكار صائبة و يقينية.

(ب) أما الأفكار والآراء الأخرى، فهي غير صائبة من وجهة نظرا المؤلف، فيتم رفضها جداليا ومحاصرة تأثيرها، فتقدم كعناصر يتطلبها التشكيل الفني في الرواية<sup>(54)</sup>.

فالرواية المناجائية " المونولوجية " إذا، لا تسمح بالصراع الإيديولوجي العميق، لأن الشخصيات في فضائها، لا تمثل لغات اجتماعية مستقلة، بقدر ما هي أدوات تخدم فكرة الكاتب وإيديولوجية. ولا يمكن أن تقول أي شيء ما دامت لا تتمتع بالعمق التشخيصي المنفرد والاستقلالية. فهدف الكاتب في الرواية المناجائية، هو الحفاظ على الوحدة الدلالية لفكرته، التي يطرحها بوصفها البديل الوحيد الصائب، والمقنع، فيصير العالم الروائي "خاضعا لنبرة موحدة، ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة" <sup>(55)</sup>، ويخضع للهيمنة المطلقة لإيديولوجية المؤلف. التي تشكل الصوت الوحيد الذي ينتفع له سياق النص الروائي. أما الأصوات الأخرى وأشكال الوعي المتصلة بها، فإنها تتراجع وتتفكك تحت ضغط التوجيه الأحادي لرؤية العالم، التي يثمنها النص الروائي المناجائي " المونولوجي " .

### III.2- الرواية الحوارية:

لقد عارض باحثين الأسلوب المناجائي للكتابة الروائية، لأنه لا يسمح بظهور متكافئ للإيديولوجيات في ثناياه، ولا يعكس حقيقة اللغات الاجتماعية المتعددة الموجود في الواقع، وطرح شكلا بديلا هو الرواية الحوارية "الديالوجية" المتعددة الأصوات، استقى أسسها من الإنجازات الروائية للكاتب الروسي **دستوفسكي**، الذي

<sup>54</sup> المرجع السابق: ص 113 .

<sup>55</sup> المرجع نفسه : ص 120 .

يعد في نظره خالق الرواية المتعددة الأصوات (56). وتتميز الرواية الحوارية "الديالوجية"، بأنها تنتهي دون أن تفرض على القارئ رأياً محدداً.

فالإيديولوجيات والشخصيات لها نفس الحضور والقوة، وتتعرف على إيجابياتها وسلبياتها بنفس الدرجة، دونما تدخل من الكاتب أو توجيه للقارئ بتحسين أو تشويه صورة شخصية معينة، ومؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب بالحياد المطلق، وأن يعمق رؤيته وبحثه ليتمكن من تقديم التصورات المتعددة بشكل متكافئ، حتى يضمن تعددية الأصوات والرؤى.

فمن خلال التصعيد الدرامي للأحداث، يفسح المجال أمام الإيديولوجيات وأنماط الوعي المختلفة، لتتصارع وتعبّر عن نفسها، ويبقى القارئ يتمتع بجرية الحكم إن وجد. فحقيقة الواقع المنقول إلى الرواية، في شكل عرض محايد، قد لا يفصل الموقف لأي طرف كان، وبالتالي فإن الرواية الحوارية تختلف عن الأشكال الروائية الرومانسية، التي نظرت إلى الوعي والإيديولوجية في النص على أنهما حماسة المؤلف، ونظرت إلى البطل على أنه منفذ لتلك الحماسة (57).

وبناء على ذلك فإن الرواية الحوارية، تجعل من الكاتب والراوي المتماهي معه، يمتلكان حظوظاً واحدة داخل الرواية، مساوية لبقية الأصوات والرؤى، ومتشابهة للحظوظ الموجودة في الحياة الواقعية. إن التكافؤ الذي يميز الرواية الحوارية، يضمن لكل إيديولوجية الظهور دون توجيه مسبق من الراوي، الذي تصبح رؤيته غير متميزة عن الرؤى الأخرى، إلا بما تطرحه من فكر.

وفي نفس السياق ترى **يمنى العيد** "أن الرواية الحوارية، وهي تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته، في إطار مجموع الرؤى تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع، لأنها تحقق نوعاً من ديمقراطية التعبير داخل الرواية" (58).

<sup>56</sup> المرجع السابق : ص 11 .

<sup>57</sup> المرجع نفسه : ص 19 .

<sup>58</sup> يمنى العيد : الراوي ، الموقع ، الشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط 1 ، 1986 ص 177 .

وإذا كانت الرواية المناجحية "المونولوجية"، تنتج تصورا أحاديا عن العالم والواقع وتكرسه، فإن الرواية الحوارية "الديالوجية" تحقق رؤية شمولية للوجود، وبذلك يتخلى المؤلف عن التحدث نيابة عن أبطاله، والتعليق على أفعالهم، تاركا مسافة بينه وبينهم. فتتعدد الرؤى حول قضية واحدة، وتظهر نسبية التصور الإنساني للعالم المحيط به، ولحقيقة الأشياء، وبالتالي لإيديولوجية.

يسمح هذا التنوع الفكري للقارئ بالاندماج في سياق النص، لأنه يجد من يمثل ميولاته ضمن الشخصيات الروائية، ونحصل في النهاية على موقف يؤسسه العرض الشمولي لحساسيات الواقع دون استثناء، فتساوى حظوظ التعبير والإدلاء بالرأي لجميع أطراف التواصل داخل النص وخارجه، يمثلها الكاتب، الراوي، الشخصيات، والقارئ.

وبالإضافة إلى تعدد الرؤى والأصوات، فإن ما يخلق حوارية الرواية - في نظر **باختين** - هو تعدد الأساليب واللغات المتصلة بمختلف الهيئات الاجتماعية؛ فكل شخصية في الرواية تحافظ على لغتها الاجتماعية، ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص، وتقتطع مساحة خاصة بها في أثناء الخطاب الروائي، لتتكلم بصوتها الذي يشخص لغة اجتماعية، ويحيل على فكرة معينة، ولأن مجال الفكرة يتحدد عن طريق الحوار مع أشكال الوعي الأخرى، فإنها "تحتاج لأن تكون مسموعة، ومفهومة، ومجاب عنها، بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي أخرى. فالفكرة كالكلمة ذات طبيعة حوارية" (59).

إن التشديد على إلغاء الأحكام حول الإيديولوجيات في الرواية، يجعل دور الكاتب في الرواية الحوارية، حياديا إلى أقصى الحدود، ويبقى كل ما يفعله، هو المقابلة بين الشخصيات وإيديولوجيتها لا أكثر. وتصبح الرواية بمثابة إعادة إنتاج للعلاقات الاجتماعية، والصراع الإيديولوجي عن طريق اللغة.

إن اعتماد **باختين** لمفهوم "الحوارية"، جعله يشق الطريق لتوجه متميز في مجال سوسيولوجيا النص، يقوم أساسا على مبدأ الحياد المطلق للكاتب، واستبعاد الحديث عن

59 - ميخائيل باختين : شعرية دستوفيسكي ، ص 125 ، أنظر كذلك الإشارة ص 168 .

إيديولوجية الخاصة، كما وجه الدراسة النقدية للبحث عن الإيديولوجية في الرواية، بدل تصنيف الرواية في خانة إيديولوجية محددة.

#### IV - سوسيولوجيا النص: بيار فاليري زيمّا Pierre Valery ZIMA

تدعم تيار سوسيولوجيا النص الروائي، بكتابات الناقد التشيكوسلوفاكي الأصل بيار فاليري زيمّا Pierre Valery ZIMA، الذي استفاد من الكتابات النقدية حول نظرية الرواية عند مختلف المدارس النقدية السوسيولوجية، أو الشكلانية والبنيوية. وحاول بناء تصور نظري جديد، يتجاوز الحدود المنهجية السابقة. ويعد كتابه "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي" (60)، المجال الذي طرح فيه أهم تصوراته النقدية، عن العلاقة بين النصوص الأدبية الروائية، والقيم الفكرية والإيديولوجية التي تحملها. ويقوم منهجه على نظرة تدعو إلى التآلف بين الأبحاث الشكلانية والبنيوية الحديثة، وبين النتائج التي توصلت إليها سوسيولوجيا الأدب، كما قدمها غولدمان في البنيوية التكوينية، لأن هذا النوع من الحوار النظري كان بإمكانه أن يغني سوسيولوجيا النص الأدبي، ويجعل منها علما للنص قائما بذاته (61).

فاستبعاد النظرة الإقصائية للمضمون، أو للتقنية اللغوية للأسلوب، تتم بالجمع بين المحاور الأساسية التي يبني عليها الكيان الحقيقي للنص الروائي، وهي في حقيقتها تداخل بين المرجع والبدال والمدلول. وعليه فإن البحث في حقيقة العمل الأدبي الروائي، لا يجب أن تغفل العناصر المكونة لبنيته، التي تتألف من عنصرين هما: اللغوي، والاجتماعي.

وسوسيولوجيا النص في رأي زيمّا، مطالبة بأن تنساق وراء معارضة "الكيف" الشكلاني، بالـ "لماذا" الماركسي، بل عليها التأكيد على قضايا تتجاوز الخلاف الإيديولوجي بين المنهجين، من خلال الإقرار بأن نظام اللغة فضاء غير محايد، وغير

<sup>60</sup> - P.V.Zima: Pour une sociologie du texte littéraire édition 10/18 union Général édition Paris 1978:

<sup>61</sup> Ibid. P:221



خارج عن الإيديولوجية، وهو في حقيقته مجال تتصادم فيه مصالح اجتماعية متعارضة، وبالتالي فإن النصوص الأدبية، بوصفها كيانات لغوية دلالية، ستصبح مجالاً أساسياً للصراع الإيديولوجي.

ومن هذا المنطلق الذي يقترب فيه زيمّا من آراء باختين، فإن المحور الأساسي الذي يدعو إليه يتحدد بالدرجة الأولى في النص، الذي هو انعكاس للبنيات اللغوية السائدة في المجتمع. إن الصراع الإيديولوجي ذي الطابع الاجتماعي الاقتصادي يتحول إلى بنيات لغوية تعبر عنه، وتميزه في مراحل تطور المجتمع، وتصبح كل فترة موسومة بطابع خاص بها، وهذه الوضعية السوسيو-لسانية هي التي تدلنا على حقيقتها الأفكار والإيديولوجيات المثبوتة في النص.

إن منهج الدراسة في سوسيولوجيا النص، ينطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية المجتمعية التي أنتجته، ولكن دائماً من منظور سوسيو-لساني "لأن الأدب لا يتعامل مع قواعد نحوية محايدة، بل مع مصالح اجتماعية محولة إلى نصوص مرتكزة على المستوى الخطابي، ويجب البحث واختيار الوضعية السوسيو-لسانية لمجتمع ما، من أجل تحديد موضع أي نص... فتحديد المجتمع، وعرضه في وضعية سوسيو-لسانية، يمكن من رصد العلاقات بين النص، والبنيات السوسيو-اقتصادية التي أنتجته (62).

وبدعوته للتركيز على الوضعية السوسيو-لسانية فإن زيمّا يلغي كل الأحكام القبلية الجاهزة، التي قدمتها أبحاث لوكاش وغولدمان حول طبيعة العلاقة بين النصوص الأدبية والنظام الاقتصادي المصاحب لها، لأن هذه النتائج - في نظره - تجعل البحث النقدي محاصراً بقوالب جامدة، لا تتماشى مع حقيقة التفاعل المجتمعي ومتغيراته.

كما أشار إلى أن الأبحاث الواردة في كتاب "نظرية الرواية" لـلوكاش، وتقسيمات غولدمان في كتابه من "أجل سوسيولوجيا الرواية"، لا تقدم عناصر إجرائية

<sup>62</sup> Ibid. P17.

لأفكار النقدية التي طرحتها، ووقعت في الأحكام الآلية في تقسيمها لتاريخ الرواية، من حيث الربط بين أنماط العلاقات الاقتصادية وأشكال الكتابة الروائية (63).

وبهذا يكون البحث الذي تعتمده سوسولوجيا النص الروائي، لا يلتزم بخططات تجريدية، يقحمها على جميع النصوص، بل ينطلق من الظاهرة المدرجة في النص، ويستعين بكل النظريات التي تسعفه في تحديد انتمائها السوسيو-لساني؛ لأن طبيعة النص الأدبي الروائي التخيلية، تجعله لا يخضع بصورة آلية وتلقائية لبيئته الاجتماعية.

وإذا كان زيمبا يلح على ضرورة التركيز على اللغات الاجتماعية، والانطلاق من النص أولاً، فإنه يتجاوز الحيادية المطلقة الذي طرحها باختين، ويرى بأن النص الأدبي والروائي يشكل موقفاً إيديولوجياً متميزاً، يقف في مواجهة الوضعيات اللغوية، الاجتماعية التي يزخر بها الواقع، فالرواية من هذا المنظور تحمل موقفاً إيديولوجياً صريحاً، يصارع بقية الإيديولوجيات. ولقد طور هو نفسه هذا الرأي بصراحة، في كتابه "الازدواجية الروائية"، الذي استفاد فيه من النقد الجدلي الأول، والأبحاث الدلالية والسيمائية. يقول: " كل نص تخيلي، يمكن أن يفهم كموقف إيديولوجي نقدي أو غير نقدي، بالنسبة للنصوص التخيلية الأخرى، أو غيرها من النصوص المنطوقة أو المكتوبة، كما أن النص التخيلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة، التي تؤكد على مشروعية بعض المصالح الاجتماعية، من أجل التشكيك في مصالح الآخرين (64).

وبهذا التحديد المنهجي، يمكننا القول بأنه يعيد صياغة مقولتي "الفهم" و"التفسير" عند غولدمان، وفق منظور جديد؛ ويضع بذلك مخططات منهجه الذي يلغي القوالب النقدية الجاهزة لسوسولوجيا الأدب، ويؤكد على ضرورة الانطلاق من النص وبنيته اللغوية الاجتماعية، دون أن ينفي الحمولة الإيديولوجية للرواية، والتي يتم الكشف عنها في نهاية المطاف، عند إدراج العمل الروائي ضمن البنية الفوقية العامة في المجتمع.

<sup>63</sup> Ibid. P12-251-253.

<sup>64</sup> - حميد حمداني : النقد الروائي والإيديولوجيا : ص 87 .

وما يمكننا استنتاجه في نهاية هذا الفصل، هو أن النقد البنيوي التكويني الذي وضع أسسه الأولى جورج لوكاش، وطوره إجرائيا لوسيان غولدمان، سمح بإعادة إدراج النقد السوسولوجي ضمن الاهتمامات النقدية الجديدة، في مقارنة الرواية. وإذا كانت أطروحات باختين سابقة لما قدمه غولدمان، فإن الاستفادة منها في الدرس النقدي الجديد، كان لها الأثر الواضح في إعادة صياغة المفاهيم المتعلقة بدراسة الرواية. كما سمحت بمد النقد الروائي بأدوات إجرائية استثمرتها منهجية سوسولوجيا النص، خاصة ما تعلق منها بجانب العلاقة بين مجتمع النص والواقع الاجتماعي.

# الباب الثاني

## تلقي النقد الروائي العربي للنقد الجديد

مدخل:	الفكر النقدي العربي ومشروع الحداثة
الفصل الأول:	النقد البنيوي والنص الروائي العربي
الفصل الثاني:	النقد النفسي والنص الروائي العربي
الفصل الثالث:	النقد البنيوي التكويني والنص الروائي العربي

# المدخل

## مدخل

### الفكر النقدي العربي و مشروع الحداثة

#### 1- الشروط الحضارية للبحث عن المنهج أو مفاصل الحداثة النقدية

شكلت موضوعة الحداثة جزءاً من المشروع النهضوي العربي الشامل، وقد كانت إرهاصات التوجه نحو مفاحة الذات ومطارحتها حول مشروع الحداثة، قد بدأ منذ أن تعالت أصوات الإصلاح لدى الكواكبي ورشيد رضا والطهطاوي، وغيرهم من المفكرين الأوائل الذين تطلعوا إلى واقع عربي جديد، يخرج من ربقة التخلف والهيمنة والتسلط والاستبداد. ولقد كان لبريق الأفكار المتصلة بالتوق للحرية ورفض الهيمنة، أثره البارز في تشكل إرهاصات تؤسس لمنظومات قيمية تعمل على إعادة تشكيل الذات والوعي، بما يؤمن القدرة على مواجهة الزخم الحضاري والثقافي القادم من الغرب.

وإذا كانت السياقات المؤدية إلى بلورة منظورات جديدة تسعى لمقارنة الواقع النقدي بالموروث التراثي قد انطلقت منذ بدايات القرن العشرين، فإن هذه الحركية قد اتخذت تمثلات شتى، سواء في منطقتها أو في تصوراتها، أو في نظرتها للأدب وللعملية النقدية. ويبقى الأمر قائماً ليؤشر على أن موضوعة الحداثة شكلت باستمرارها حاسماً مركزياً لدى النقاد العرب منذ أن وقع اللقاء الأول بين مظاهر الحضارة الأوربية، ممثلة في حملة نابليون على مصر، وانتقال رواد العلم العرب إلى الجامعات الأوربية. هذا اللقاء وما تبعه من حركة تعريب وترجمة ونقل للمظاهر الحضارية والثقافية الأوربية، باعتبار أوروبا بالخصوص تمثل "المجتمع التاريخي" - بحسب تصنيف المفكر مالك بن نبي - أفرز تفاعلات عميقة في عمق الفكر العربي، دفعته للاقتناع بضرورة فهم ومعرفة حقائق العالم الجديدة، عبر الاتصال بمنابعها وبلورتها بما يناسب الواقع السوسيو-ثقافي المحلي.

وهذا الهاجس الثقافي تبلور في سياقات متعددة ومختلفة، تمثلها في الميدان الثقافي والأدبي، مفاصل الحركة النقدية العربية التي مثلتها مدرسة الإحياء من خلال محاضرات حسين

المرصفي، التي ألقاها على الطلبة في كلية دار العلوم عام 1888 في مصر، وجمعها ضمن كتاب "الوسيلة الأدبية". ونيكولا فياض في كتابه "بلاغة العرب والإفرنج" عام 1900. وسلامة موسى في كتابه "التجديد في الأدب الإنجليزي الحديث" سنة 1900. وروحي الخالدي في "تاريخ علم الأدب عند العرب والإفرنج" و"فيكتور هوغو" سنة 1902. وسليمان البستاني في المقدمة التي كتبها لترجمة الإلياذة عام 1904. وقسطاكي الحمصي في كتابه "منهج الرواد في علم الانتقاد" عام 1907.

وغيرها من الكتابات التي نشرت على صفحات مجلتي المقتطف والهلال وغيرها آنذاك. كما مثلتها مدرسة التجديد من خلال كتابات طه حسين: "في ذكرى أبي العلاء" (1914)، و"في الأدب الجاهلي" (1926). و"مدرسة الديوان" التي أصدرت بيانها الأدبي في كتاب "الديوان" الصادر بين ديسمبر 1920 وجانفي 1921؛ وهذا التوجه يمكن تسميته مدرسة الأقلمة المنهجية لمثلها شكري والعقاد والمازني ومحمد خلف الله، وأحمد أمين. وتوجه سيد قطب والمنهج المتكامل، وحركة النقد الجديد التي بدأت مع محمد مندور 1944-1964، الذي مر بمراحل نقدية كانت بدايتها تلك التي تدعو لاعتماد الاتجاه اللغوي في دراسة الأدب، ويشير إلى ذلك في كتابه "في الميزان الجديد" أن من واجب النقد استعمال منهج مستمد من اللغة<sup>(1)</sup>.

وتبلورت مفاصل الحركة النقدية العربية مع بيانات الحداثة التي بدأها أدونيس وجماعة مجلة شعر 1956، وتلتها بيانات أخرى مثل "بيان الكتابة" 1981 لمحمد بنيس، وقاسم المقداد وأمين صالح في بيان "موت الكورس"، وبيان "السيمائية والأدب" بالجزائر سنة 1998، والذي صدر بعد أشغال مؤتمر "السيمياء والنص الأدبي" الذي عقد بجامعة سطيف. وبيان الرواية الذي نشره نبيل سليمان عام 1998 ويسوغه بقوله "خلال عقود محدودة رجحت صدمة الحداثة كل شيء، وما دمنا في حدود الرواية، فمن الضروري أن يظل

<sup>1</sup> - محمد براءة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب، ط، بيروت، 1979، ص 47.

حاضرا ما جرى تشخيصه حتى الآن من سلب ومن إيجاب، من منجزات وأوهام وكما في النقد، كذلك في الرواية، بدأ الأمر منذ قرابة العقد وكأنه صدمة جديدة<sup>(2)</sup>.

إن هذه السيرورة تعكس بعمق مسعى التحول الذي تؤسس له فكرة الحداثة لدى المثقفين والنقاد العرب. وقد لخص الناقد والباحث عبد السلام المسدي مظهرات الحداثة في مجال النقد والأدب من خلال تحديد جوهرية حقيقة موضوعة الحداثة. ويعد مسعى المسدي صائبا في رأينا لأنه أعطى فكرة الحداثة صفة اللازمية، أي إن الحداثة مقولة ذهنية ترتقي لمستوى التصور، وتثبت في مستوى الوعي. ولذلك فإن كل تعريف للحداثة في المستوى اللغوي يصبح غير ذي فائدة، لأنه يرهن التصور من خلال اللفظة المستعملة "فالحداثة مقولة، والمقولات تصنيفات تستقر في الذهن، يستعملها العقل في سعيه الإدراكي لحقائق الأشياء والوقائع والظواهر، وشأن المقولات ألا يراعى فيها أمر الألفاظ الدالة عليها لأنها تصورات، ولولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضا بغير قناة اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة في النفس بغير ملفوظات"<sup>(3)</sup>.

ومن خلال التصور المفهومي لفكرة الحداثة في المجال النقدي والأدبي، يرى المسدي ضرورة المقاربة بين ثنائيتين هما: ثنائية الأدب والنقد، وثنائية المضمون والصياغة. وفي ضوء ذلك يمكننا أن نحدد أربعة مقولات مكون الحداثة في النقد والأدب هي: الدالة الأدبية، اللغة الأدبية، المقولات النقدية، والخطاب النقدي<sup>(4)</sup>. وبناء على هذا التصور المنهجي الذي يسائل النص الأدبي، والمنطلق الفلسفي والفكري للمنهج، كما ينبثق من الحوار مع النص المعالج، ومن خلال التقييم المتصل بالممارسة النقدية، يقدم المسدي خمسة عشر احتمالا للحداثة الممكنة، بناء على المقولات الأربعة السابقة ويقدمها ضمن الجدول الآتي<sup>5</sup>:

<sup>2</sup> - نبيل سليمان: بمثابة البيان الروائي، دار الحوار، ط1 اللاذقية 1998، ص31.

<sup>3</sup> - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، ط1 بيروت 1983، ص7.

<sup>4</sup> - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص22.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص:30.



تتضمن إشارة (+) دليلاً على وجود الحداثة، وإشارة (-) دليل على النمط المتداول

في الثقافة العربية.

الحداثة				
النقد		الأدب		
الخطاب النقدي	المقولات النقدية	اللغة الأدبية	الدلالة الأدبية	
-	-	-	-	16
-	-	-	+	15
-	-	+	-	14
-	-	+	+	13
-	+	-	-	12
+	-	-	-	11
-	+	-	+	10
+	-	+	-	9
-	+	+	-	8
+	-	-	+	7
-	+	+	+	6
+	-	+	+	5
+	+	-	-	4
+	+	-	+	3
+	+	+	-	2
+	+	+	+	1

## 2- انتقال النموذج النقدي الجديد إلى النقد العربي

إن المتأمل لحركة المناقفة النقدية التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين عكست التوجه الواضح للنقد العربي في مسعاه لتمثل الأفكار والنظريات النقدية الجديدة، وهذا المسعى يأتي في رأينا استجابة لمتطلبين اثنين هما:

1- نزعة التحرر من الخطابات النقدية الإيديولوجية بكل تبعاتها المرجعية سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية. والتروع لتعصير الخطاب النقدي العربي بتنويع مكوناته، وإضافة مجالات جديدة لم تشر لها البلاغة والعربية التي وضعت أساسا لنقد الشعر.

2- البحث عن قواعد وضوابط منهجية وإجرائية تستجيب لمقتضيات الأشكال الخطابية الجديدة الوافدة من أوروبا بالتحديد كالجنس الروائي على سبيل المثال. وقد عرفت حركة التأثير بالنظريات النقدية الجديدة عدة محطات ووسائط تتحدد في ما يلي:

### أ- تقديم وعرض النظريات:

منذ سبعينات القرن العشرين بدأت تظهر على الساحة النقدية العربية بشكل مكثف وواضح، مقالات ونصوص للنقاد الذين يمثلون الفكر النقدي الجديد، أو حركة النقد الجديد في فرنسا، من أمثال رولان بارت، تودوروف، لوسيان غولدمان، ليفي شتراوس، لويس ألتوسير، جاكسون، الشكلايون الروس، جاك دريدا وغيرهم. وقد كانت هذه الحركية قد تمت سواء عبر مقالات مؤلفة أو نصوص مترجمة، حفلت بها مختلف المجالات المهمة بالشأن الثقافي والأدبي، مثل "فصول" في القاهرة، و"مواقف"، "الفكر العربي"، "الفكر العربي المعاصر"، "الكرمل" في لبنان، و"الثقافة الجديدة"، "آفاق" في المغرب،

و"القلم" و"الفكر"، و"الحوليات التونسية"، "الحياة الثقافية" في تونس، و"المعرفة"، "الموقف الأدبي"، "الآداب الأجنبية" في دمشق<sup>(6)</sup>.

وقد كانت هذه المقالات المظهر الأول للتواصل مع النقد الجديد؛ حيث عكست من خلال تعدد أوجه مضامينها، التي تراوحت بين التقديم والعرض، وبين التطبيق على نصوص شعرية وقصصية وروائية، عن التزعة الجديدة في الفكر النقدي العربي. وكان من أبرز من أسهم في هذه الكتابات، كمال أبو ديب، محمد بنيس، صلاح فضل، عبد الكريم حسن، يمى العيد، موريس أبو ناصر، إلياس خوري، حسين الواد، محمد مفتاح، عبد السلام المسدي، عبد الفتاح كليطو، خالدة سعيد، شربل داغر، محمد برادة.

ويبدو أن أقدم مقالة تعرضت للتعريف بالحركة النقدية الجديدة في فرنسا، هي المقالات الثلاثة التي كتبها محمود أمين العالم في جريدة "المصور" القاهرية عام 1966<sup>(\*)</sup>. حيث تناول فيها الحديث عن حركة النقد الأدبي في فرنسا، مشيراً إلى ثلاثة تيارات ضمن المنهج البنيوي هي:

- التيار الشكلي: ويمثله كل من ليفي شتراوس ورولان بارت.
- التيار الاجتماعي: ويمثله لوسيان غولدمان.
- التيار النفسي عند شارل مورون.

كما تحدث في هذه المقالات عن الخاصية المشتركة بين هذه التيارات الثلاثة، التي هي التركيز على أهمية الشكل في بناء الدلالة. ويرى بأنه على الرغم من أن الاهتمام المفرط بشكل العمل الأدبي، فإن الأداة الإجرائية البنيوية تتيح إمكانية الكشف عن مكونات النص الأدبي؛ "فقد نجد في الهيكلية رغم مغالاتها الشكلية ورغم إغفالها لجانب الدلالة والمعنى في

<sup>6</sup> - عبد النبي أصطيف: نحن والبنيوية، الموقف الأدبي، العدد 203/202، دمشق، ص 95.

\* - أعاد أمين العالم نشر هذه المقالات في كتابه البحث عن أوريا الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة 1975.

العمل الأدبي والإنساني عامة، إمكانية اكتشاف الكثير من أسرار التعبير الأدبي والإنساني"<sup>(7)</sup>.

وينتهي أمين العالم إلى القول بضرورة التعامل مع المنهج البنيوي، والاستفادة منه في إعادة تقويم النقد الأدبي، عبر تخليصه من التزعات المغالية في الشكلانية أو المضمونية، وطرح تصورا جديدا يستفيد من التوجهين، ومن ثم يؤسس لنقد أدبي قائم على أساس تكاملي سليم. يقول: "وفي نهاية المقالات أكدت على الحاجة إلى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبي، لا يجمع بين هذه المدارس جميعا سطحيا توفيقيا، بل يوحد بين الدلالة والقيمة، بين الحقيقة والجمال في صيغة سعيدة"<sup>(8)</sup>.

واستنادنا إلى تصور أمين العالم، نجد أن مجمل الكتابات التي ميزت مرحلة السبعينيات قد كانت في استلهاها للنموذج النقدي الجديد تراوح بين الانبهار، وبين المسعى التوفيقى، واستمرت هذه الحركية دون انقطاع لتتجذر بصورة أكبر وأوضح في المراحل اللاحقة. ونظرا للعدد الكبير من المقالات التي تمت كتابتها ولا يتسع مجال البحث لذكرها يمكننا أن نعود إلى البيبليوغرافيا التي جمعها المسدي في كتابه "النقد والحداثة" التي تتضمن عددا هائلا من عناوين المقالات و الدراسات والكتب<sup>(9)</sup>، التي عرضت للنظريات النقدية الجديدة.

وما يمكن ملاحظته حول سيرورة التعريف والتقديم والتطبيق للنظريات البنائية والبنيوية التكوينية والنقد النفسي في مرحلتها الأولى، أنها لم تكن على نفس الدرجة من التفاعل والنضج، أو استيعاب وتمثل الأطر المعرفية والنظرية للمنهجيات المعتمدة. والملاحظ على هذه العروض والمقالات أنها تقوم على الإيجاز والتبسيط أو التلخيص.

<sup>7</sup> - محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، ط1 القاهرة 1985، ص 11.

<sup>8</sup> - المرجع نفسه، ص 12.

<sup>9</sup> - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص 139 - 224.

كما أن تركيز اهتمامها شمل تحليل القصة والرواية والشعر، وتعتمد في أغلبها على النقل من المصادر الفرنسية، ويتوزعها أساسا تياران هما الخطاب النقدي الشكلي، والخطاب النقدي الاجتماعي البنيوي التكويني، حيث يتم التطرق إلى الخطوط المنهجية العامة والأولية، ونظرا لغياب تراكم معرفي ونظري متعلق بالمناهج فإن الجهاز المصطلحي لأغلب الدراسات والأبحاث يتسم بالتباين والتعدد، وهو ما انعكس لاحقا على مجمل الدراسات النقدية الأدبية، حيث لا تزال إلى يومنا هذا قضية المصطلح النقدي مطروحة بجدّة، وتفرض إشكالات جادة على الباحثين والدارسين.

وقد تواصلت هذه السيرورة لتتوسع بشكل واضح خلال مرحلة التسعينيات، ويعود ذلك إلى تطور وسائل الاتصال والنشر، التي سمحت بالاطلاع بصورة أكمل على الإنتاج النقدي الأوربي والعربي على حد سواء، وظهور مؤلفات متخصصة، بعدما أسهم خريجو الجامعات من الأكاديميين في التصدي للتأليف ونشر النظريات النقدية الجديدة.

وقد تميزت في هذا المجال خلال فترة الثمانينيات والتسعينيات مجالات عملت على التعريف بالنقد الجديد ومكوناته، ومن أهم وأبرز هذه المجالات نجد مجلة "فصول" التي بدأ صدورها في أواخر عام 1980 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، فتحت هذه المجلة المجال للدراسات الأكاديمية الجادة المفتوحة على القضايا الأساسية التي يواجهها النقد الأدبي عموما، ولا نكاد نجد باحثا عربيا لم يطلع على جانب من الأبحاث المقدمة، والتي توزعت اهتماماتها على ما يقارب التسعين مجلدا، بين الشعر والقصة والرواية والنظرية النقدية، والقضايا الفنية والاتجاهات الفلسفية والجمالية المعاصرة. مقدمة مقالات لكتاب عرب وأخرى مترجمة بلغة علمية وبوضوح منهجي وبمستوى أكاديمي متميز. ويشير سيد بحراوي إلى أن مجلة "فصول" غطت أوسع مساحة ممكنة من مناهج النقد الأدبي ونظرياته وفروعه المختلفة، وتم تقديم معرفة واسعة بالنقد الأدبي الغربي، واتسم هذا التقديم بطابع الأكاديمية، "وأغلبية المثقفين العرب قد رأوا في فصول عملا شديدا ايجابيا والفعالية، بحيث

يمكن القول أن فصول واختياراتها، كانت استجابة فعلية لاحتياجات لدى المثقفين العرب<sup>(10)</sup>.

وعلى نفس المنوال سارت مجلة "علامات" التي بدأ صدورها عام 1991 عن النادي الثقافي بجدة، وقد كان اهتمامها منصبا على تحديث الخطاب النقدي العربي عبر الانفتاح على بحوث العلوم الإنسانية، والنظريات النقدية المتصلة بعلم النص واللسانيات والأسلوبية والبنوية، وغيرها من المباحث التي أسهمت في بلورة الرؤى لدى المتلقي العربي، وفسحت المجال أمام النقاد لتقديم إسهاماتهم في ميدان التطبيق لنظريات النقد الجديد والنظريات المعاصرة الأخرى.

كما يمكننا أن نشير إلى إسهام مجلة أخرى هي مجلة "آفاق" التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب، في هذه الحركة النقدية، وقد اعتمدت صيغة الملفات النقدية، والأعداد الخاصة في التعريف بالمناهج الجديدة وروادها. وقد أصدرت في سنة 1982 عددا خصص لترجمة العدد الثامن من المجلة الفرنسية "تواصلات" communication No 8<sup>(11)</sup>، وهو العدد الذي يعد مرجعا أساسيا لكل الأبحاث المتعلقة بالنظرية الجديدة في مجال السرد، حيث اشتملت على المقالات الأساسية لأقطاب حركة النقد الجديد، ومنها:

- مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد (رولان بارت)
- مقولات السرد الأدبي (تودوروف)
- حدود الحكاية (جيرار جينيت)
- منطق الممكنات السردية (كلود بريموند)
- عناصر نظرية تأويل السرد الأسطوري (غريماس).

<sup>10</sup> - سيد البحر اوي: البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ط1، القاهرة 1993، ص 107-108.

<sup>11</sup> - Communication No 8 : l'analyse structurale du récit, éditions seuil, Paris 1966

وقد أعاد اتحاد كتاب المغرب نشر هذه المقالات مترجمة ضمن كتاب بعنوان "طرائق تحليل السرد الأدبي" صدر عام 1992. وأشار عبد الحميد عقار في مقدمة الترجمة إلى أن هذه المقالات حساسة ومحورية وأهميتها تكمن في ضرورة الاطلاع على التحولات النقدية العالمية التي ستلقي لا محالة بتأثيراتها على الفضاء الثقافي العربي، فترجمة هذه المقالات ليس من باب الترف الفكري بقدر ما هو استجابة لضرورة ماسة وملحة، لتعميق المعرفة والوعي بالنظريات والمناهج الحديثة وتوظيفها في القراءة ومقاربة النصوص من منظور أكثر مصداقية<sup>(12)</sup>.

وبقدر ما عكست هذه المقالات المترجمة التوجه الأساسي للنقد الروائي العربي نحو اعتماد المنهجيات النقدية الجديدة في مجال السرد، والسعي للاستزادة المعرفية من منهجيات طرائق التحليل الأدبي، فإن تأثير المقالات كان حاسماً في توجيه النقاد في العالم العربي إلى التطبيق المنهجي لأطروحات النقد الروائي الجديد في دراساتهم النقدية ودراساتهم الأكاديمية على حد سواء.

### ب - الترجمة

أسهمت حركة ترجمة النصوص والكتب النقدية والمتعلقة بالنقد الجديد والاتجاه الشكلايني والبنوي عموماً في إغناء المكتبة العربية، ووضعت أمام الباحثين والدارسين مجموعة هامة من الأفكار والنظريات والمنهجيات النقدية، التي كان لها تأثيرها الواضح على توجهات النقد العربي المعاصر عموماً والنقد الروائي تحديداً. وقد اتبعت حركة الترجمة نفس المسار الذي سلكته سيورة التعريف بالاتجاهات الفكرية والنقدية المعاصرة عموماً، والشكلاينية وحركة النقد الفرنسي الجديد على وجه الخصوص.

وفي هذا الشأن يشير توفيق الزيدي في كتابه "أثر اللسانيات في النقد العربي" إلى أن أول مقالة ترجمت في النقد البنوي هي مقال تودورف "الناس - الحكايات" Les

<sup>12</sup> - عبد الحميد عقار وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992، ص5.

Hommes récits الذي نقله إلى العربية موريس أبو ناضر تحت عنوان: "ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها في التحليل البنيوي"، ونشره ضمن مجلة مواقف سنة 1971<sup>(13)</sup>. كما نشرت نفس المجلة في عام 1974 ترجمة لمقدمة رولان بارت التي وضعها لكتابه "مقالات نقدية" Essais Critiques، لكنها لم تذكر اسم المترجم، وأشارت إلى أن العنوان من وضعها وهو "رولان بارت، الكتابة، النقد، الصمت"، وطرحت من خلال المقال مشكلة المصطلح النقدي. كما قامت ذات المجلة سنة 1978 بنشر الترجمة التي قام بها كاظم جهاد لفصلين من كتاب "الشعرية" Poétique لتودوروف<sup>(14)</sup>، وهو الكتاب الذي عبره كاملا شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ونشرت طبعته العربية الأولى عام 1978 عن دار توبقال للنشر بالمغرب.

ويحمل هذا الكتاب الهام المفاهيم الأساسية، التي طورها تودوروف عن مفهوم الشعرية والأدبية الذي صاغه لأول مرة رومان جاكسون. ويشير تودوروف في هذا الكتاب إلا أن غاية الشعرية هي البحث عن البنيات المجردة التي تميز الأثر الأدبي عن غيره من النشاطات اللغوية الأخرى، وموضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي، بل خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، "وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة. ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة، التي تصنع فرادة الأثر الأدبي أي الأدبية"<sup>(15)</sup>.

وضمن المسار الترجمي التأسيسي المتعلق بترجمة الموروث الشكلاي، قدم إبراهيم الخطيب مساهمته الأساسية في سيرورة انفتاح النقد العربي على النظريات النقدية الغربية، وهي تعريبه لكتاب تودوروف الذي يحمل عنوان "نظرية الأدب" Théorie de la

<sup>13</sup> - توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب تونس 1984، ص 27.

<sup>14</sup> - المرجع نفسه، ص 29.

<sup>15</sup> - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1 الدار البيضاء 1987، ص 23.



littérature، 1965 والذي ترجمه الخطيب بعنوان "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس"، وأصدرته الشركة المغربية ومؤسسة الأبحاث العربية ببيروت عام 1982. وقد أضاف المترجم إلى الترجمة نصا أساسيا لجاكسون هو نص "القيمة المهيمنة" La dominante.

وقد فتحت ترجمة هذا الكتاب الآفاق أمام القارئ العربي للاطلاع على نصوص لأعلام المدرسة الشكلاية الروسية، مثل بوريس أينباوم بمقالاته "نظرية المنهج الشكلي"، "حول نظرية النثر"، "كيف صيغ معطف غوغول"، وشكلوفسكي "بناء القصة القصيرة والرواية" وتوماشفسكي "نظرية الأغراض"، ويوري تينانوف "مشكلة الدراسة الأدبية واللسانية". وسمحت هذه الدراسات بالتعريف بأهم المفاهيم والمقترحات المنهجية الشكلاية التي كانت الأساس لظهور التوجهات البنيوية لاحقا. فهذه الترجمة تعد "الحدث الأكثر أهمية في تنمية الاتجاهات الحديثة لنقد القصة والرواية"<sup>(16)</sup>.

وقد أكمل الخطيب مشروعه بترجمة أحد أهم الكتب المنهجية الأساسية التي شكلت قاعدة لمجموع الدراسات السردية، وهو كتاب "مورفولوجيا الخرافة" لفلاديمير بروب الذي ظهرت ترجمته العربية سنة 1986، وهو الكتاب الذي أعيدت ترجمته عن الروسية عام 1989 من طرف أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ونشره النادي الثقافي بجدة.

وضمن نفس المسار المتعلق بترجمة الموروث الشكلاي ترجم محمد معتصم سنة 1988 كتاب "مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية" لـ بروب ليفي شتراوس، الصادر سنة 1970 تحت عنوان L'étude structurale et typologique du conte، والكتاب عبارة عن مساجلة بين ليفي شتراوس و بروب، تمت بعد صدور الطبعة الفرنسية لكتابه "مورفولوجيا الحكاية". فبعد المقدمة التي كتبها شتراوس بعنوان "تأملات في مؤلف فلاديمير

<sup>16</sup> - عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1 دمشق 2000، ص 206.

بروب"، طلب الناشر الإيطالي من هذا الأخير الرد على المقال، فكانت المقالة الثانية "البنية والتاريخ في دراسة الحكاية". لقد اختار محمد معتصم مقتطفات من دراسة إجمالية للباحث الروسي أفكيني ملتسكي عن الاستقبال العالمي لكتاب بروب، بعنوان "الدراسة البنيوية والتنميطية للحكاية"<sup>(17)</sup>.

وإذا انتقلنا إلى ترجمة أعمال منظري حركة النقد الجديد في مجال السرد، فإننا نجد أن كتابات بارت وتودوروف وجينيت وغولدمان وباختين وبيلمان نويل وغيرهم، نقلت كلها أو فصول منها إلى اللغة العربية، ومنها ما ترجم عدة مرات مثل أعمال بارت وتودوروف بالخصوص، وقد امتد هذا منذ فترة السبعينيات لتزداد الوتيرة خلال التسعينيات وبداية القرن الجديد. فبالنسبة لـ رولان بارت Roland Barthes فإن أول ترجمة لكتابه "الكتابة في درجة الصفر" تمت سنة 1970 من طرف نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة دمشق، وأعاد محمد برادة ترجمة الكتاب سنة 1981 مشيراً في مقدمة الترجمة إلى أن مشروع بارت يتناول أهمية الكتابة، التي أخذت تتصاعد عبر المنظورات الجديدة، التي تسعى لتشكيل معرفة ممكنة عن أنواع الكتابة، وإعطاء الفرصة الجديدة للقارئ والمتلقي للتخلص من سلطة الايدولوجيا وتداخل المفاهيم<sup>(18)</sup>. وقد شملت الترجمة تعريب الهوامش، واتسمت بصورة عامة بالسعي لبلورة تحديدات للمصطلح النقدي.

وفي عام 1988 صدرت ترجمة كتاب "نقد وحقيقة" قام بها أنطوان أبو زيد ضمن سلسلة زدني علما منشورات عويدات، وضم المترجم إلى الكتاب، مقالة بارت التأسيسية "التحليل البنيوي للحكاية". إلا أن ترجمة أبي زيد تفتقر للدقة المنهجية والمصطلحية، ويبدو أنه غير مستوعب لآلية النقد البنيوي ومصطلحاته، ووضع التاريخي. فكان العمل أقرب إلى

<sup>17</sup> - المرجع السابق، ص 206

<sup>18</sup> - رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة بيروت، اتحاد الناشرين، الدار البيضاء 1981، ص 23.

الترجمة التجارية؛ بدليل غياب أي ترجمة للهوامش أو وجود ثبت للمصطلحات، بل إن ترجمة المصطلحات في النص كانت تفتقد للدقة، حيث ترجم على سبيل المثال مصطلح *Structuralisme génétique* بالبنوية الوراثة، و *Nouvelle critique* بالنقد الحديث<sup>(19)</sup>.

ويبدو أن المترجم لم يطلع على ترجمة مقالة "النقد والحقيقة" التي قام بها إبراهيم الخطيب عام 1984، وراجعها محمد برادة، ونشرتها مجلة الكرمل<sup>(20)</sup>، والتي قام المترجم في نهايتها بوضع ثبت للإشارات الواردة فيها، مع زيادة هوامش إضافية يعرف فيها بالأعلام والأحداث التاريخية الغامضة على القارئ العربي.

وعرب محمد البكري كتاب "مبادئ في علم الأدلة" *éléments de sémiologie* 1964، وصدر عن دار الحوار في طبعته الأولى سوريا عام 1983، وأعيد طبعه عام 1985. وقد قدم البكري لترجمته بعرض شامل عن مسار النظرية العلامية والسيمياء من سوسير إلى بارت مرورا بـشارل سندرس بيرس، وكان المترجم حريصا على أن يقدم للقارئ العربي أكبر قدر من المعلومات التوضيحية المتصلة بالنظرية الدلائلية البارتية، التي تطورت وتبلورت بعد إصدار هذا الكتاب، واحتوتها كتب مثل: "س/ز/S/Z"، "نظام الموضة Le système de la mode"، "إمبراطورية العلامات L'empire des signes".

وتمتاز ترجمة كتاب "مبادئ في علم الأدلة" بدقة المصطلح، حيث سعي المترجم، عبر تعريب الهوامش أو التوضيحات، إلى تقديم أكبر قدر من المعرفة للمتلقي العربي. كما أن الحس المنهجي النقدي جعله يضمن ترجمته ثبتا للمصطلحات ومقابلتها باللغة العربية، وأضاف إلى ذلك ثبتا نقديا للمراجع التي اعتمدها الدراسة، وفي هذا الشأن يقول البكري: "حاولنا توخي الدقة والوضوح في صياغة النص العربي ما أمكننا ذلك، كما حاولنا وضع وتهديب المصطلح اللسني والدلائلي وضبطه وتنسيقه بطريقة متلائمة ومتكاملة، تأخذ بعين

<sup>19</sup>- رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة أنطوان أبو زيد، سلسلة زدي علما منشورات عويدات 1988، ص 23.

<sup>20</sup>- مجلة الكرمل، العدد 11، سنة 1984، الصفحة 10.

الاعتبار الجهاز المفاهيمي للسنيات والدلائلية ككل حتى لا يكون هناك تداخل ولا لبس" (21).

وتواصلت ترجمات أعمال بارت بإصدار منذر عياشي ترجمة لكتاب "لذة النص" 1992، وضمنه مقالة "هسهسة اللغة" Le bruissement de la langue. كما أصدر ترجمة جديدة لكتاب "التحليل البنيوي للقصص 1993"، وترجمته لكتاب "نقد وحقيقة" 1994 الذي أضاف إليه مقالة بارت المشهورة عن "موت المؤلف". وتتميز ترجمات منذر عياشي بوضوح مصطلحاتها ومفاهيمها، وقربها من الباحث المهتم بالدراسات البنيوية. وانتقاء القضايا الأساسية والجوهرية في السيرورة المنهجية للناقد الذي تترجم أعماله، وتزويد الترجمة بالتعريف بالمنهجية بارت واتجاهه النقدي والأسس التي يبني عليها هذا التوجه.

وهذا الشكل من الترجمة الذي يتسم بالعمق المعرفي أسهم في إحداث تأثير على منهجيات المقاربة النقدية لدى النقاد العرب، وأدى إلى تنمية التأثير للمقاربات النقدية الجديدة في تحليل الخطاب السردى العربي. وفي هذا الشأن يرى عبد الله الغدامي في المقدمة التي كتبها لترجمة كتاب "نقد وحقيقة" أن هذا المسعى "يؤسس لمرجعية علمية تتشكل مع ما يماثلها لتكون مكتبة نقدية للباحث العربي" (22).

ونفس الملاحظة نجدها تنسحب على ترجمة قاسم المقداد لكتاب "أسطوريات" Mythologies، الصادرة عام 1996 عن مركز الإنماء الحضاري بحلب. حيث يقدم لترجمته بتعريف شامل لكتابات بارت ومنهجه النقدي، وخصوصيته المنهجية في السعي للبحث عن آفاق جديدة للإجابة عن تساؤلات شغف الكتابة والقراءة والمعنى، "فمن الدرجة الصفر في الكتابة، وحتى الغرفة المضيئة، لم يقدم بارت نظرية بقدر ما أعطى معنى واسعاً ومكثفاً للعلامات ووجه القارئ إلى حقيقة المعنى" (23).

<sup>21</sup> - رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، ط2 اللاذقية 1987، ص 26.

<sup>22</sup> - رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، 1994، ص 7.

<sup>23</sup> - رولان بارت: أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري حلب 1996، ص 6.

أما ترجمة أعمال تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، فقد نالت حظها من اهتمام المترجمين باعتباره من بين أعلام النقد الجديد في فرنسا، ومن المنظرين البارزين للشعرية ونظرية السرد. فبالإضافة إلى ترجمة كتاب "الشعرية" الذي عربه شكري المبخوت ورجاء بن سلامة عام 1987، وصدر عن دار توبقال للنشر، قام منذر عياشي بترجمة كتاب La notion littéraire "مفهوم الأدب" سنة 1990، وصدر عن منشورات النادي الأدبي بجدة. وقد أشار في مقدمة الترجمة إلى الأهمية التي يكتسبها الجهد النظري الذي قدمه تودوروف. وقد ضم تقديم الترجمة تحديدا لأهم التوجهات النقدية والمنهجية التي يعتمد عليها تودوروف في مشروع النقد الكبير. ويرى بأنه قد أسهم بشكل كبير، عبر مؤلفاته المتعددة في تشييد رؤية جديدة للنظرية الأدبية، من منظور تصور تجريدي يؤسس له مفهوم "الشعرية" ومن هذا المنطلق "نكاد لا نجد مهتما واحدا بالدراسات النقدية والإنسانية إلا وقد قرأ لهذا العقل الفذ" (24).

كما ترجم سامي سويدان كتاب "نقد النقد" سنة 1986، وهو الكتاب الذي أعاد فيه تودوروف تشكيل الرؤية تجاه حركة النقد البنيوي، مقدما جملة من الملاحظات والتصورات البديلة ضمن ما سماه "النقد الحوارية" (25). وقد قام المترجم بجهد كبير لتعريب المصطلح النقدي، وحرصا على تقديم أكبر قدر من المعرفة النقدية للقارئ، أورد ثبنا لأسماء الأعلام والعناوين والكتب والمجلات بلغتها الأصلية، إلى جانب ما عرف عنها في اللغة العربية، وبحس كبير بضرورة تواصل القارئ العربي مع الكتاب تضمن مجموعة كبيرة من الهوامش الشارحة، وثبنا معربا للمصطلحات. بالإضافة إلى التقديم الذي تضمن عددا من القضايا التعريفية بمنهج تودوروف والأسئلة الأساسية حول المنهج، ومفهوم الأدب والنقد (26).

<sup>24</sup> - تودوروف تزفيتان: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، منشورات النادي الثقافي بجدة، 1990، ص 9.

<sup>25</sup> - تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1 بيروت 1986، ص 143.

<sup>26</sup> - المرجع نفسه، ص 10.

وفي سياق الاهتمام بكتابات **تودوروف** وتقديمها للقارئ العربي، ترجم له **فخري صالح** عام 1992 كتاب "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" Mikhail Bakhtine : le principe dialogique بعنوان "المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين"، وقد صدر الكتاب عن دار الشؤون الثقافية ببغداد. وتكتسي هذه الترجمة أهميتها في كونها عرّفتُ بناقدين في ذات الوقت؛ فإذا كان **تودوروف** هو من عرف أوروبا بكتابات وأفكار **باختين** فتركت أثرها الواضح في النقد الأوربي، وأسهمت في تشكيل ما يعرف بسوسيولوجيا النص والحوارية، فإن **فخري صالح** قد نقل للعربية كتابات ناقدين في نفس الوقت، وتعكس التوطئة التي كتبها للكتاب المترجم الوعي النقدي الذي يملكه والحس المنهجي الذي دفعه لاختيار هذا المؤلف.

أما الصديق بوعلام فقد ترجم كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" Introduction a la littérature fantastique الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة سنة 1994، والذي تولى مراجعته والتقديم له **محمد برادة**. وقد جاءت هذه الترجمة على غرار الترجمات الجادة التي بدأت تعرفها حركة الترجمة في النقد العربي منذ نهاية الثمانينيات، حيث عمد **الصديق بوعلام** إلى تقديم ملخص شامل هو عبارة عن قراءة منهجية لمجمل منجزات **تودوروف**، وبحث لتفاعلها مع مسار النقد الأوربي المعاصر، منذ الحركة الشكلانية، وحتى حركة النقد الفرنسي الجديد في مظاهره النقدية والفلسفية.

وتوصل المترجم إلى أن منهجية **تودوروف** ورؤيته النقدية تميزت باعتمادها الجوهري على النقد الشكلاني، وعلى بحوث الشكلانيين الذين ترجم نصوصهم في كتابه المعروف "نظرية الأدب" Théorie de la littérature 1965. كما أنه أعاد صياغة مفاهيم حركة النقد البنيوي الجديد في فرنسا ولا سيما أطروحات **جيرار جينيت**. ويمكن القول إن

منهجه استلهم بشكل كبير أطروحات كلود ليفي شتراوس في البحث عن الجانب الاستمولوجي في الاتجاه البنيوي<sup>(27)</sup>.

أما محمد نديم خشفة فقد ترجم عام 1996 كتاب تودوروف "الأدب والدلالة" *Littérature et signification*، وصدر عن مركز الإنماء الحضاري بجلب، وهو الكتاب الذي تناول فيه القيم الأساسية لتحليل السرد ودلالاته الشعرية في رواية "العلاقات الخطيرة"، من منظور يستقصي المستويات الدلالية للبناء النصي والشخصيات والأساليب، والصور البلاغية.

وإذا انتقلنا للحديث عن ترجمات جيرار جينيت Gérard Genette، الذي يعد معلماً بارزاً و متميزاً بخصوصيته الإجرائية في النقد الفرنسي الجديد، فإننا نجد أن أعماله التي نقلت للعربية، هي بصورة أساسية مقالاته التي تتعلق بمنهجية مقارنة النصوص السردية، وقد كان لترجمات جينيت أصداؤها الواضحة في النقد الروائي العربي المعاصر، حيث تكاد لا تخلو دراسة نقدية عن القصة والرواية والسرد عموماً، من مفاهيمه حول الرؤية السردية والزمن السردية. وأول ترجمة لكتاب جيرار جينيت هو تعريب عبد الرحمان أيوب لكتاب "مدخل لجامع النص" *Introduction a l'architexte* الصادرة سنة 1985 .

غير أن أهم كتاب تمت ترجمته لجينيت هو *Le Discours du récit*، الذي ترجمه محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلبي تحت عنوان "خطاب الحكاية بحث في المنهج" ونشر عام 1994، ويشكل قسماً من كتابه الأساسي *Figures III*، وصدرت طبعته الثانية عام 1997 عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ونشرت رابطة كتاب الاختلاف بالجزائر الطبعة الثالثة عام 2003. كما قام محمد معتصم بتعريب الكتاب المنهجي "عودة على خطاب الحكاية"، وصدر في طبعته الأولى عن المركز الثقافي العربي ببيروت سنة 2000، وهو الكتاب الذي راجع فيه جينيت بعض القضايا التي طرحها في كتابه الأول "خطاب

<sup>27</sup> - تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة 1994، ص 14-15.

الحكاية". ويتميز الجهد الترجمي لـ محمد معتصم ومعه عبد الجليل الأزدي، وعمر الحلبي من خلال ما قاموا به في ترجمة هذين الكتائين، بالتعريف الواسع بالرؤية المنهجية والإجرائية والجهاز المفاهيمي الذي يعتمده جيران جينيت. بالإضافة للتعريف بالروائي مارسيل بروست Marcel Proust وروايته "البحث عن الزمن الضائع"، لكونها المدونة التي طبق عليها جينيت منهجه.

وبالتالي يكون القارئ قد اطلع على المنهج النقدي والنص الذي طبق عليه، وهذه الترجمة تنم عن معرفة واسعة وحس منهجي نقدي رصين. وما يمكننا ملاحظته بشأن أهمية أطروحات جينيت في النقد الروائي العربي، هي أنها كانت معتمدة في أغلب الدراسات النقدية رغم تأخر الترجمة الكاملة لأعماله، وهو التساؤل الذي طرحه صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" الصادر عام 1992، الذي نشر قبل صدور الترجمات التي أشرنا إليها، فيصرح بأن جينيت "لم يترجم إلى العربية، مع أن كثيرا من الباحثين يتكئون كليا أو جزئيا عليه، حيث لا تكاد تقدم في مجال السرد خطوة حقيقية دون الإحالة على تصورات، هذه التصورات التي أصبحت تقع في مركز التحليل التقني للنص السردى" (28).

وإذا كان التيار البنيوي والشعري في النقد الجديد قد نال اهتمام النقاد والمترجمين، فإن تيار البنيوية التكوينية وسوسولوجيا النص قد حظي بدوره باهتمام الباحثين والمترجمين. وقد تم التركيز بصورة أساسية على كتابات لوسيان غولدمان Lucien Goldman، الذي يعد المنظر الأول والأساسي لهذا التيار، بالإضافة إلى كتابات ميخائيل باختين، وبيار زيمبا التي تمثل ظاهرة وسطية بين الاتجاه البنيوي الشعري والاجتماعي.

فبالنسبة لكتابات غولدمان عرب مصطفى المسناوي عام 1981 كتيباً له بعنوان "المنهجية في علم الاجتماع الأدبي"، صدر في طبعته الأولى عن دار الحداثة. ويقدم هذا

28- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 313.



العمل المبادئ الأساسية للبنوية التكوينية التي اعتمدها **غولدمان** في كتابه التطبيقي "الإله المتوارى" *Le dieu caché*، وبالخصوص البحث عن البنيات الدالة، المكونة للمنظومة الفكرية لكل من "باسكال"، و "راسين". وقد سعى المترجم إلى البحث المصطلحي لنحت المصطلحات التي تمثل أساس منظومة **غولدمان** النظرية، وأضاف الهوامش التعريفية بالأعلام وبالمؤلفات الأدبية التي أشارت إليها الدراسة، كما ثبت المترجم في نهاية ترجمته معجماً للمصطلحات الأساسية. ويجذر منهجي ذكر المؤلف أن هذه المقابلات العربية للمصطلحات الواردة في الكتاب، مثل البنى الذهنية *Structures mentales*، التكون *Genèse*، البنية الشاملة *Structure Globale* الدراسة المحيطة *Etude immanente*، الكون التخيلي *Univers Imaginaire*، هو مجرد اقتراح لمصطلحات بدت أكثر قدرة على نقل روح المصطلحات الفرنسية<sup>(29)</sup>.

أما **جمال شحيد** في كتابه، "البنوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، الصادر سنة 1982 عن دار ابن رشد، فقد جمع من جهة بين العرض المنهجي للبنوية التكوينية من خلال التطرق لحياة **غولدمان**، وللمصادر الثقافية التي شكلت توجهه النقدي وبخاصة تأثيرات أستاذه **جورج لوكاش**، ومن جهة أخرى قام بترجمة نصوص منتقاة في سياق تقديمها والتعريف بها، ومنها سوسولوجيا الأدب، البنوية التكوينية والإبداع الأدبي، المنهجية في كتاب "الإله الخفي". وإذا كان أكثر من نصف الكتاب قد وضع للتعريف بالمؤلف ومنهجه، فإن هذا الإجراء قد أضاع للقارئ المسائل والقضايا التي طرحت في النصوص المترجمة التي حفل بها القسم الثاني من الكتاب. ورغم الأهمية التعريفية للكتاب، وما تتضمنه من التأسيس لمشروع نقدي عربي جديد يستلم النقد السوسولوجي بمنظوره

<sup>29</sup> - لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى السنوي، دار الحدائ، ط1 بيروت 1981، ص 7.

الغولدماني، إلا أننا نلاحظ عدم ضبطه لمصطلح البنيوية التكوينية بصورة دقيقة وثابتة، فمرة يستعمل مصطلح البنيوية التركيبية، وأخرى البنيوية التوليدية، وثالثة البنيوية التكوينية<sup>(30)</sup>. وفي سياق التعريف بالبنيوية التكوينية نشر محمد سبيلا كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" عام 1984 وصدر عن مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات التي كتبها غولدمان وآخرون، ممن اتبعوا منهجه النقدي. وقد ضمت المقدمة التعريف بالكاتب وبكتابات وأعماله، وضم في ثناياه هوامش وإحالات توضيحية، وثبتا للمصطلحات في نهايته. والكتاب الذي قام بترجمته مجموعة من النقاد، هو في الأصل ملف أعدته مجلة آفاق التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب. ويأتي هذا الكتاب بحسب مترجميه بهدف فسح المجال أمام مختلف المناهج والمقاربات للتعرف عليها في سياقها وفي تاريخها، وتبسيط الضوء على هذا المنهج وعلى أهم مصطلحاته كالرؤية للعالم، الوعي الممكن. وكذلك تكوين فكرة عن أدواته، حتى يتم الاطلاع على إمكانياته وحدوده<sup>(31)</sup>.

وأما أول كتاب مكتمل ترجم لـ غولدمان، هو كتاب Pour une sociologie du roman الذي قام بترجمته بدر الدين عروودي تحت عنوان "مقدمات في سوسولوجية الرواية" وصدر في طبعته الأولى عام 1993 عن دار الحوار باللاذقية. وقد كانت فصول الكتاب قد نشرها عروودي مترجمة بين سنتي 1975 و1980 في مجلة المعرفة ضمن الأعداد 165، 167، 217، والعدد الأول من مجلة الفكر العربي المعاصر. وقد أضاف المترجم للنسخة الأصلية للكتاب وقائع الندوة التي نظمها غولدمان عام 1963 حول الرواية الجديدة والواقع.

وبإنجازه لهذه الترجمة يكون ميدان النقد البنيوي التكويني في النقد العربي، قد تدعمت مكتبته بأحد أهم الكتب الأساسية في نظرية غولدمان البنيوية التكوينية. ومن

<sup>30</sup> - جمال شحيد: البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت 1982، ص 76.

<sup>31</sup> - محمد سبيلا وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986، ص 7.

خلال ثبت المصطلحات نجد أن المترجم قدم قائمة للمصطلحات الأساسية بصورتها المتداولة والأكثر انتشارا في النقد العربي، حيث نجد مصطلحات مثل، البنيوية التكوينية، البنية الدالة، رؤية العالم، الفهم، التفسير..

وإذا كانت نظرية مؤسس البنيوية التكوينية قد نالت حظها من اهتمام النقاد والمترجمين، فإن كتابات **ميخائيل باختين** لم تكن بمنأى عن ذلك الاهتمام، فبالرغم من أن ترجمة أعمال باختين للغة الفرنسية تمت في الستينيات، فإن القارئ العربي عرفها في بداية الثمانينيات بترجمة كتاب "الملحمة والرواية" الذي نقله للعربية **جمال شحيد** وصدر عام 1981. أما أول الكتابات النقدية لـ **باختين**، وهي "الماركسية وفلسفة اللغة"، و"شعرية دوستوفسكي" التي نشرها عام 1929 فقد ترجمت كاملة، حيث قامت **يمى العيد** و**محمد البكري** بترجمة كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" والذي صدر عام 1986 عن دار توبقال للنشر، ويعد هذا الكتاب من المؤلفات التأسيسية لنظرية **باختين** التي تتميز بجمعها بين التزعة اللسانية والتوجه السوسولوجي، "ومحور تصور **باختين** في هذا الكتاب هو علاقة اللغة بالمتجمع منظورا إليها من جانب جدلية الدليل اللغوي كمفعول للبنيات المجتمعية.. في كل أشكال الخطاب اللغوي ومنه الخطاب الأدبي فكل من الحوارية والتداخل النصي يبنيان على هذا التفاعل.. ولربما أمكننا هنا إبراز الوظيفة الفاعلة الضرورية لكل من محلل الخطابات والأقوال من جهة، والناقد الأدبي (الشاعري الدلائلي) من جهة ثانية"<sup>(32)</sup>.

وقد تميزت ترجمة الكتاب بتقديم نبذة عن حياة المؤلف ومنهجه، وهوامش وإحالات في المتن لتقديم المعلومات للقارئ، ويعد فهرس المصطلحات المثبت في نهاية الكتاب مرجعا هاما في القراءة المصطلحية، وقد عمل المترجمان على تقديم الترجمة بأسلوب واضح ودقيق للقارئ المختص. أما كتاب "شعرية دوستوفسكي" الذي شرح فيه **باختين** مفهوم الحوارية في النصوص الروائية، وتصنيفاته التي قسم فيها أشكال الرواية إلى رواية

<sup>32</sup> - ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمى العيد ومحمد البكري، دار توبقال للنشر، ط1 الدار البيضاء 1986، ص 6.

مناجائية وأخرى متعددة الأصوات، فقد قام بترجمته جميل نصيف التكريتي، وراجعته حياة شرارة وصدر عام 1986 عن دار توبقال للنشر بالمغرب ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد. وقد قام محمد برادة عام 1987 بمجهود ترجمي ومعرفي جاد وهادف من خلال تعريبه لفصل "الخطاب الروائي"، وهو فصل أساسي من كتاب ميخائيل باختين الذي يتضمن خمس دراسات حول الرواية كتبها بين عامي 1934-1941. وظهرت ترجمته الفرنسية عام 1978 تحت عنوان: "إستطيقا الرواية ونظريتها *Esthétique et théorie du roman*". وقامت بترجمته عن الروسية داريا أوليفيتي، وقد ضمن محمد برادة كتاب "الخطاب الروائي" مقدمة مطولة ودقيقة تضمنت التعريف بـباختين ومبادئ نظريته، والمفاهيم المركزية لمنهجه، وعلاقة كل ذلك بنظرية الرواية، وبصيغ تحليل الخطاب الروائي ومستويات التمثل اللغوي وتمظهراته في أساليب الكتابة الأدبية.

ويرى برادة أن "مزاوجة باختين بين تحليل النصوص وبين تحديد المصطلحات والمقولات النظرية استنادا إلى الماركسية المفتوحة على الألسنية والأسلوبية و السيميائية، يهدف إبراز الطابع الغيري لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي، هو ما يعطي لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحوّلها"<sup>(33)</sup>. وقد أعاد يوسف حلاق ترجمة كتاب باختين مباشرة عن الروسية تحت عنوان "الكلمة في الرواية" وصدر عام 1988 عن وزارة الثقافة بدمشق .

وفي عام 1990 قام يوسف حلاق بترجمة الفصل الذي يحمل عنوان "الزمان في الرواية" *le chronotope* المأخوذ من كتاب "إستطيقا الرواية ونظريتها"، الذي يتعرض فيه باختين لإشكالية الصلة بين مكونين روائيين هما الزمان والمكان، والدلالة الكامنة فيهما، وضرورة البحث في صيغ تعالقهما. فأطلق على هذه العلاقة المتشابكة مصطلح **الزمان** .

<sup>33</sup> - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1 الرباط 1987، ص 16.

وإذا انتقلنا إلى ناقد من نقاد الاتجاه السوسولوجي وبالتحديد سوسولوجيا النص، فإننا نجد أن الكتاب الأساسي لـ **بيار.ف. زيمبا** Pierre.V.Zima الذي يحمل عنوان "من أجل سوسولوجيا النص الأدبي" *Pour une sociologie du texte littéraire*، قد تمت ترجمته من طرف **عايدة لطفي**، وصدر عام 1991 عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالقاهرة، تحت عنوان "النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع للنص الأدبي"، وقام الناقدان **سيد البحراوي** و**أمينة رشيد** بمراجعة الكتاب، ووضع مقدمة منهجية، عملا من خلالها على تأكيد أهمية المناهج والمقاربات السوسولوجية النصية التي تبقى صامدة أمام الأطروحات التجريدية والنصانية الصرف، التي تسعى لأن تجعل من النص مجرد بنية لغوية مغلقة. وتعد ترجمة كتاب زيمبا "أهم مساهمة نظرية باتجاه نقد اجتماعي مختلف، وباتجاه تطوير الممارسة النقدية"<sup>(34)</sup>.

وفي مجال آخر من مجالات الترجمة لأعمال النقاد المنتمين لحركة النقد الجديد، نجد أن التيار الثالث الذي يحمل توجهات النقد النفسي، لم ينل نفس القدر من الاهتمام، مثلما هو الشأن بالنسبة للتيار البنيوي الشعري، والبنيوي السوسولوجي. إذ لا نكاد نعثر حسب اطلاعنا على ترجمات لكتب **شارل مورون**، أو **جاك لاكان**، باستثناء المقالات المؤلفة أو المترجمة، المنشورة في المجالات أو بعض الكتب مثل كتاب "مشكلة البنية" لمؤلفه **ابراهيم زكريا**، أو ضمن مؤلفات مترجمة لكتاب **غريبين**، تناولوا بالدراسة النقد المعاصر وتياراته، مثل **روبرت شولتز** في كتابه "البنيوية في الأدب"، ترجمه **حنا عبود** 1984، أو **جون ستروك** في كتابه "البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى داريدا" ترجمة **محمد عصفور** 1996، أو **إديت كروزويل** في كتابها "عصر البنيوية" ترجمة **جابر عصفور** 1993، أو **تيري إيجلتون** في كتابه "نظرية الأدب" ترجمة **شاكر ديب** 1995، أو **ستانلي هايمن** في كتابه "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" ترجمة **إحسان عباس** و**محمد يوسف نجم** 1960، أو كتاب

<sup>34</sup> - عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1 دمشق 2000، ص 169.

جان إيف تادييه الذي يحمل عنوان "النقد الأدبي في القرن العشرين" ترجمة قاسم المقداد 1993، أو رمان سلدن في كتابه "النظرية الأدبية المعاصرة" ترجمة جابر عصفور 1998. والكتاب الوحيد المترجم لمارت روبر Marthe Robert في حدود علمنا هو كتابها المعروف "رواية الأصول وأصول الرواية" Roman des origines et origines du roman، الذي ترجمه وجيه أسعد، وصدر عن اتحاد الكتاب العرب عام 1987. وقد قام المترجم بالتقديم للكتاب فيما يقارب الستين صفحة، عرض فيها لمختلف مراحل نظرية التحليل النفسي للأدب، وناقش الفرضيات الأساسية للنقد النفسي في مظاهره المتعددة، منذ تحاليل فرويد إلى أطروحات مارت روبر التوفيقية.

أما جان بيلمان نويل Jean Bellemin Noël الذي يمثل الاتجاه النصاني في النقد النفسي، من خلال مشروعه الأساسي المتعلق بلاوعي النص، فقد ترجم كتابه "التحليل النفسي والأدب"، عام 1996 من طرف عبد الوهاب ترو، وصدر عن منشورات عويدات. وأصدر حسن المودن ترجمته الثانية عام 1997 عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة.

من خلال العرض السابق الذي تناول جانبا من جوانب حركة الترجمة، التي عرفها ميدان النقد الأدبي المتصل بالتيارات المكونة للنقد الجديد في مظهره الثلاثة، نلاحظ أن بداية الاهتمام تركزت بشكل أساسي حول التوجهات البنيوية ثم يليها الاتجاه البنيوي التكويني، ثم يأتي في المرحلة الأخيرة النقد النفسي. وتشكل هذه السيرورة مؤشرا على درجة تأثير النقد الروائي العربي بهذه المناهج. حيث نجد أن كثافة الدراسات التي تناولت الرواية خضعت لنفس المسار التدريجي.

فأغلب الكتب التي صدرت في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات تحديدا، غلب عليها استلهاام النقد المتأثر بتيار النقد البنيوي، ثم النقد البنيوي التكويني فالنقد النفسي. ومن هنا تبرز أهمية حركة الترجمة في إحداث واقع نقدي جديد يسعى في جانب كبير منه لاستلهاام

نظريات ومناهج ومفاهيم، ومن ثم توظيف أدوات إجرائية تعين في إعادة قراءة النصوص الروائية ومقاربتها بعيدا عن الأنماط اللانسونية والوضعية، التي عرفها النقد الأوربي والنقد العربي الحديث على حد سواء.

كما أن الملاحظة التي يمكن الإشارة إليها بشأن حركة الترجمة في النقد العربي، أنها لم تكن ذات طابع منهجي متجانس، ومنظور إليه من واقع البحث العلمي الأكاديمي في مجمله، بما يستجيب لاحتياجات المنظومة الثقافية العربية بالأساس. بل خضعت الحركة الترجمة في مجملها للانتقائية، أي إن ترجمة الكتب كانت بالأساس لكبار النقاد من أمثال بارت، وتودوروف، وغولدمان، وجينيت كما رأينا. غير أن هذه الترجمات لم تكن شاملة للمشروع النقدي المتكامل لهؤلاء النقاد، بل اتسمت بانتقاء بعض الأعمال دون غيرها، وفي فترات متباعدة، الشيء الذي ينعكس سلبا على قدرة تمثل التصور النظري والفلسفي الشامل للمنهج، ويخلق اضطرابا في تلقي مكونات المنهج المعتمد وإجرائياته، ولذلك نجد أن اعتماد هذه التصورات المنهجية عند الانتقال إلى التطبيق محكمة بالاختصار والانتقاء والتوفيق بين مجموعة من المنطلقات، وهو ما يخلق تشويها لحقيقة الرؤية المنهجية.

وفي مستوى آخر نسجل أن الأعمال المترجمة في مجملها لم تتناول المؤلفات التي اعتمدت تطبيقات المناهج، واكتفت بالمؤلفات النظرية، وقدمت الأفكار المتصلة بالتصورات والخطوط العامة، وهو ما يفقد الرؤية المنهجية قسما هاما من فعاليتها، حيث إنها تبقى بعيدة كل البعد، عن اختبار الصحة لدى المتلقي العربي.

ومن ثم لا يمكن معرفة القطيعة المعرفية للنقد الجديد عند بارت دون ترجمة أفكاره المطبقة عن "جون راسين" المضمنة في كتابه "عن راسين"، ولا أطروحات تودوروف حول الشعرية ونحو السرد، من غير الاطلاع على تطبيقاته على رواية "العلاقات الخطيرة"، والشيء نفسه بالنسبة لـجينيت الذي كان المجال الأساسي لتطبيقه المنهجي هو الرواية الضخمة لـمارسيل بروست "البحث عن الزمن الضائع"، والأمر نفسه عند غولدمان في

تطبيقاته عن مسرحيات راسين وكتاب "الأفكار" لـباسكال. أو الحديث عن الحوارية دون التعمق في مفهومها الأساسي عند باختين، من غير الاطلاع على ترجمات روايات دستوفيسكي، وتطبيقاته عليها.

والملاحظة الأساسية والخطيرة في مجال الترجمة النقدية، والمتصلة في رأينا بالأسباب والحقائق السابقة، هي قضية المصطلح النقدي، الذي جعل من ترجمة الأعمال النقدية والنظريات والمناهج، تفتقد إلى الدقة في استيعاب المفاهيم، وعمق من صعوبة استنباطها وتمثلها وتطبيقها. حيث إن السبب الرئيسي في نظرنا يعود إلى الاستخفاف بأهمية المصطلح، والوعي بأهمية الاتفاق حول جوهره الفلسفي والنظري، ومن ثم جانبه الإجرائي. فأغلب المترجمين يقرون بالمستوى اللفظي للترجمة، ولا ينظرون للمصطلح نظرة تأسيسية علمية، وهو الشيء الذي جعل ساحة النقد العربي الجديد تحفل بعدة مسميات لمصطلح نقدي واحد. وهذا القلق والاضطراب نلمسه في مجمل المصطلحات دون استثناء، وهو الشيء الذي ينعكس على مستوى التلقي، حيث يخلق عددا من بؤر الاستعمال المصطلحي، ويغيب الجانب الأساسي في التواصل النقدي العربي وهو بناء منظور متجانس يؤسس لخطاب نقدي عربي.

هذا الخطاب الذي يعاني اليوم من التشظي والاختلاف حتى حول المصطلحات الأكثر شيوعا وتداولاً، منها على سبيل المثال لا الحصر: مصطلح الخطاب Discours، الذي ترجمه سعيد علوش بـ "الحديث" في كتابه الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي 1981، وترجمته يمين العيد بـ "القول"، في كتابها تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي 1988. ومصطلح البنوية Structuralisme، الذي ترجمه عبد السلام المسدي "الهيكلية" في كتاب "الأسلوب والاسلوبية" (1977)، وترجمه عدنان بن ذريل "بنوية" في مجلة المعرفة 178 (1976)، وترجمه صلاح فضل "البنائية" في النقد الأدبي (1985)، وترجمه أنطون الصباح "بنائية" في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 25 (1985).



أما مصطلح الشعرية Poétique فقد ترجمه المسدي "الإنشائية" في كتابه "الأسلوب والأسلوبية"، وأصبح المصطلح قاعدة متداولة للنقاد في تونس، أما عبد الملك مرتاض فعربه بـ "البويتيك" في كتابه؛ النص الأدبي من أين وإلى أين 1983 وترجمه محمود أمين العالم بـ "علم الإبداع الأدبي" أو "بيوطيقا" في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة" (1985)، وترجمه شكري المبخوت ورجاء بن سلامة "الشعرية" في كتاب "الشعرية" لتودوروف (1987)، وترجمه محمد خير البقاعي في الآداب الأجنبية عدد 25 (1987) بلفظ "إبداع".

أما مصطلح البنيوية التكوينية Structuralisme Génétique ، فقد ترجمه جمال شحيد "التوليدية/ التركيبية" في كتابه الذي يحمل نفس العنوان (1982)، وترجمه محمد البكري "تكوينية إحيائية"، في كتاب "مبادئ في علم الأدلة" لبارت (1987)، وترجمه محمد سبيلا "نشوءية" في الكتاب الجماعي "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" (1986).

وقد عرف مصطلح "شيفرة" Code بدوره عدة ترجمات منها "سنة" عند ابراهيم الخطيب في ترجمته لمقالة بارت "النقد والحقيقة" المنشورة في مجلة الكرمل البيروتية العدد 11 (1984)، وترجمه صلاح فضل "كود" في "البنائية والنقد الأدبي" (1985)، وترجمه سامي سويدان "نظام ورموز" في "نقد النقد" لتودوروف (1986)، وترجمه محمد البكري "شفرة" في كتاب "مبادئ في علم الأدلة" (1987).

و ينسحب الأمر نفسه على مصطلحات أخرى مثل التزمينية Diachronie، التزامنية Synchronie اللغة الشارحة Métalanguage، التركيب Syntax، الملفوظ Enoncé، الملفوظية Enonciation،.. وغيرها من المصطلحات التي يتيه القارئ غير المطلع على الأصول النظرية لها، بين مدلولاتها الحقيقية ومدى مصداقية اعتمادها إجرائيا.

إن المصطلح "كلمة أو مجموع كلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية، وتسميتها في إطار معين، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي

تنتجها"<sup>(35)</sup>. وبالتالي فالمصطلح يمكن من رصد جملة من المكونات ضمن نسق واحد، مهما كانت نوعية النسق، فلسفية، أم أدبية، أم اقتصادية، تاريخية، أو اجتماعية.. وبالتالي فإن المصطلح يسمح بالتحكم في ضبط الأسس المنهجية، وفي المعرفة المراد إيصالها وتبليغها. وهذا الأمر يجعل من المصطلح رديفاً للمنهج المتبع في أي دراسة أو مقارنة كانت، ويحيل إلى مرجعيات فلسفية وفكرية نظرية. ويشير عبد السلام المسدي في قاموس اللسانيات 1984، إلى أن السعي للالتفاف على المصطلح، يوقع الباحث والدارس في، شرح وتفكيك المصطلح إلى مكوناته ومركباته التقريبية في المستوى اللغوي، وهو الشيء الذي يخلق ازدواجاً وظيفياً لا تطيقه اللغة بطبعها<sup>(36)</sup>. فمستعمل المصطلح مطالب بعدم الإخلال بالمكونات المفهومية المتصلة به .

ومن هذا المنطلق يغدو البحث العلمي في المصطلح النقدي العربي، بحاجة لعملية مسح شاملة للمصطلحات وجدولتها ودراسة منطلقاتها وأبعادها المعرفية الحقيقية، وتخليص الخطاب النقدي العربي من النحت المفرد، والتعريب الشخصي، والترجمة الذاتية للمصطلح. وهو المجهود الذي يتطلب تضافر مجموعة من المعطيات المنبئية على قاعدة أساسية، هي الوعي بضرورة تعصير الخطاب النقدي العربي من منطلق الثقافة الإيجابية، التي تنبذ الفردانية وتؤمن بالمشروع الحدائى المشترك والمتكامل.

### ج- التأليف والكتابات النظرية

شكلت الكتابات النظرية مرحلة لاحقة، جسدت بداية التمثل الايجابي للمناهج النقدية المعاصرة، حيث إن الانتقال للتأليف يتم حتماً بعد نضج القيم والمنهجيات النقدية لدى النقاد، وتعكس من ناحية أخرى استيعاباً للأسس النظرية والمنطلقات الفلسفية للرؤى

<sup>35</sup> - بوحسن أحمد: مدخل إلى علم المصطلح، الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61 بيروت 1986، ص 84 .

<sup>36</sup> - عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات نالدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص 16.183 .

النقدية. وقد عرف النقد العربي مراحل مخاض ومد وجزر، في تفاعله مع الإنتاج النظري النقدي الأوربي والغربي عموماً. وقد توجت هذه العملية بظهور كتابات كثيرة ومتنوعة، لا يتسع مجال البحث لعرضها أو لذكرها لتنوعها الشديد واختلاف منطلقاتها ومرجعياتها وقيمتها المعرفية، وصدق تمثلها واستيعابها للمرتكزات المنهجية. إلا أننا نتناول جملة من الكتب التي نرى أنها تستجيب بقدر معين من الانسجام مع الموضوعة الأساسية للبحث الذي نحن بصددده، بما يتيح العرض العام للمبادئ النظرية وتبلورها ضمن مجالات النقد العربي من خلال نماذج للشعر والرواية والنقد.

لقد عرفت سنة 1976 والسنوات التي تلتها مباشرة بداية تشكل النهج البنيوي كقيمة أساسية للممارسة النقدية في العالم العربي، وذلك من خلال ظهور ثلاثة إصدارات هامة أسهمت في التعريف والتقديم والتنظير للبنيوية في العالم العربي. وهذه الإصدارات الثلاث هي كتاب "مشكلة البنية" لـ **زكريا إبراهيم** 1976؛ كتاب "نظرية البنائية" لـ **صلاح فضل** 1977، وكتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لـ **كمال أبو ديب** 1979. وقد اتسمت المقاربات التي تم عرضها ضمن هذه المؤلفات في تقديم النظرية البنيوية بصورة عامة كما هو الشأن مع **إبراهيم زكريا**، أو **صلاح فضل**، أو حاولت التأسيس للخطاب النقدي التطبيقي الجديد في ميدان الشعر كما هو الحال مع **كمال أبو ديب** \*.

وإذا كان اختيارنا لهذه النماذج الثلاثة محكوماً بقيم التداول والتأثير والصدى الذي أحدثته ولا زالت، فإنه لا ينفي أو يحجب عدداً كبيراً من الأبحاث والإصدارات، التي استلهمت الروح المعاصرة للنقد الجديد، وسوغت له قبل صدور هذه الكتب، مثلما يرى **نبيل سليمان** في مقدمة كتابه "مساهمة في نقد النقد العربي"، حين يشير إلى أن **أنطون مقدسي** هو أول من طور مفاهيم الشعر متأثراً بجماعة "تيل كيل" Tel Quel في دراسته

\* - وهذا إذا استثنينا من هذا البحث كتابه الذي يحمل عنوان: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، الصادر في 1974 عن دار العلم للملايين ببيروت.

الصادرة عام 1972 بعنوان "الأدب والتكنولوجيا"، حيث "تقرى مقدسي أطروحة الكتابة من مظاهرها الغربية خاصة لدى جماعة تيل كيل، وفيليب سولرز، ورولان بارت، وجاك دريدا" (37).

كما يرى أن خلدون الشمعة هو أول من دعا في كتابه "الشمس والعنقاء" 1974، إلى اعتماد النقد الجديد الذي يهتم بالشكل والجنس الفني وباستقلالية النص، بديلا عن النقد العربي السائد (38).

وبعيدا عن أسئلة السبق والبدايات، نرى أن كتاب "مشكلة البنية" (39) يكتسي أهمية من حيث طابعه الشمولي العام، الذي يستند إلى أسلوب الطرح الفلسفي، الذي يميزه من خلال جملة التساؤلات التي يعرضها، حول مفهوم البنية والنسق والتحول. ويسعى بعد ذلك للتقديم والتعريف بأعلام النظرية البنيوية من سوسير الألسني، إلى شتراوس الأنتروبولوجي، إلى لاكان النفساني، وانتهاءً بـ ألتوسير الماركسي.

ومن ثم يصل إلى فكرة مركزية مؤداها أن الفكر البنيوي حقيقة إبستمولوجية، تحترق مختلف مجالات المعرفة الإنسانية. وقد أسهم هذا الكتاب من خلال جملة المعلومات المفهومية والإشارات المنهجية والتاريخية، والخصائص والمنطلقات الفلسفية، التي استند إليها المنظرون الذين تولى تقديمهم، في فتح آفاق وإضاءات معرفية جديدة أمام المشتغلين بحقل الدراسات النقدية والأدبية، رغم عدم تركيزه على مجال النقد الأدبي.

أما كتاب "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، فيعد في مرحلة صدوره أهم كتاب وضع في التعريف بالبنيوية في ميدان النقد الأدبي، وذلك لكونه اعتمد الأسلوب العلمي والمنهجي المتسلسل في تقديم المعلومات المتصلة بحركة النقد البنيوي، ولكن وفق رؤية كاتبه الخاصة. حيث انطلق وفق منهج تاريخي لرصد المسار والتحويلات التي عرفتتها النظرية البنيوية،

<sup>37</sup> - نبيل سليمان : مساهمة في نقد النقد العربي، دار الحوار، ط2 سورية 1986، ص 46.

<sup>38</sup> - المرجع نفسه ص 60.

<sup>39</sup> - ابراهيم زكريا. مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، 1976.

انطلاقاً من **دوسوسير**، ثم الحركة الشكلانية الروسية، مروراً بحلقة براغ اللسانية، ووصولاً للمدرسة الأمريكية الحديثة مع **إدوارد ساير**، و**بلومفيلد** و**نوام شومسكي**. وقد قدم **صلاح فضل** لهذه المراحل محلاً وشارحاً للمكونات المنهجية والإجرائية المعتمدة. كما انتقل إلى الحديث عن مفاهيم البنية والبنوية، لدى الباحثين والنقاد من أمثال **ليفي شتراوس**، و**لوسيان غولدمان**، و**جاك لاكان**، و**رولان بارت**.

أما القسم الثاني الذي خصص للنقد الأدبي البنيوي، فقد ركز فيه على منهجية **جاكسون** والأنظمة اللغوية والتواصلية، والبحث في اللغة الشعرية. والقسم الذي يهمننا بصورة أكبر في مجال بحثنا فهو الفصل الذي خصصه لأسلوبية دراسة القصة لدى أعلام النقد البنيوي، من أمثال **شتراوس**، و**رولان بارت**، و**تودوروف**. وعلى الرغم من الملاحظات المعرفية التي يمكن أن توجه للكتاب، فإن أثره كان واضحاً في تعريف القارئ العربي بالاتجاهات النقدية البنيوية المعاصرة، وأسهم بذلك في إعادة توجيه الكتابات النقدية وجهة تستلهم الوعي النقدي الجديد. وقد أكمل **صلاح فضل** مشروعته للتعريف بالمنهج الجديدة في كتابه المتميز الذي أصدره عام 1992 بعنوان "بلاغة الخطاب وعلم النص".

وإذا كان الطابع المميز لكتابات الباحثين السابقين هو الاشتغال على الأطروحة النظرية بالدرجة الأولى، فإن كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"<sup>(40)</sup> يقرن المستوى النظري بالتطبيق، ومجال تطبيق النظرية بالأساس هو النصوص الشعرية. ويبدو وعي **أبو ديب** بالمسعى الذي يقوم به واضحاً، من خلال تأكيد على أنه يهدف من خلال هذه الدراسة إلى تغيير الفكر العربي في معانيته للثقافة و الإنسان والشعر. ونقله من مستوى فكر يتسم بالرؤية الشخصية والسطحية، إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر"<sup>(41)</sup>. ويتجسد ذلك عبر البحث في البنيات العميقة

40 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت 1979.

41 - المرجع نفسه، ص: 8.

للنصوص، والكشف عن شبكة العلاقات المؤسسة للبنية النصية وتحولاتها، بما يتيح رصد الدلالات الممكنة ويبر القيم الجمالية والفنية للنص الشعري.

ويجسد الناقد طموحه النظري والمنهجي من خلال المحاور التي وزعها وفق فصول كتابه، والتي شملت اقتراح مقاربات بنيوية جديدة لدراسة النص الشعري، انطلاقاً من جملة من المكونات هي: الصورة الشعرية، الصورة، فضاء القصيدة، الإيقاع الشعري. أما مبحث الأنساق البنيوية الذي استلهم فيه نظرية رومان جاكسون، فقد رأى أن يوسع تطبيقه إلى نصوص الحكايات الخرافية، بعدما كان قد طبق مفهوم النسق على قصيدة قديمة هي: "معلقة" امرؤ القيس، وعلى قصيدة حديثة هي "كيمياء النرجس" لأدونيس<sup>(42)</sup>.

وتناول أبو ديب في الفصل الخامس جانباً تطبيقياً من خلال دراسة بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام، وخصص الفصل السادس لتقديم مقترح جديد، وهو الدراسة البنيوية للمضمون الشعري، ويصل إلى نتيجة تحدد بنية القصيدة من خلال الحركات الدلالية التي ميزت البنى النصية لجملة من القصائد المختارة لأدونيس، والبياتي<sup>(43)</sup>.

إن الأفكار والأطروحات النقدية الجديدة التي قدمها كمال أبو ديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، سمحت بفتح مجال الدرس النقدي العربي على آفاق مفهومية وإجرائية، غيرت النظرة النقدية العربية لتلقي النص الشعري والأدبي عموماً، وساعدت في تطوير أدوات التحليل وتنويعها، "وغني عن التذكير بما سيكون لهذا الكتاب ودراسات أخرى للباحث، من تأثير في الدرس البنيوي التطبيقي العربي في فترة لاحقة.. واكتساح التيار الإنشائي بمستوييه التنظيري والتطبيقي على امتداد الثمانينيات وما بعدها"<sup>(44)</sup>. وقد كانت اهتمامات أبو ديب بنفس الدرجة من التمثل المنهجي الإجرائي للنموذج البنيوي،

<sup>42</sup> - المرجع السابق، ص 108.

<sup>43</sup> - المرجع نفسه، ص 263.

<sup>44</sup> - محمد الناصر العجمي: النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ط1 سوسة 1998، ص140.

حين انتقل لدراسة النصوص الروائية، حيث استلهم الصيغ الأسلوبية اللسانية لدراستها من مستوى البنية اللغوية والثنائيات الضدية، والبنية الدلالية، والشخصيات، والعنوان (45).

وقد عمق أبو ديب أطروحاته البنيوية في كتاباته اللاحقة ومنها كتاب "الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" \* 1986، الذي اعتمد فيه بالأساس - كما يصرح - على طرائق التحليل اللساني و السيميائي، وخاصة عند جاكسون، جيرار جينيت، رولان بارت، وتودوروف (46). وقد شرحا مطولا لوظائف بروب، التي حاول أن يحدد على منوالها الوظائف والأفعال في القصائد الجاهلية، كما أفاد من ثنائيات شتراوس لبناء النسق التقابلي لدلالات القصيدة. وقد وصل في مسعاه الرامي لبناء نظرية حول بنية القصيدة الجاهلية إلى تمييز تيارين:

- الأول يمثله شعر الهجاء، وشعر الحب، ويمتاز بسيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة.
- أما التيار الثاني "فيمثل مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقا في دلالاته الوجودية من الأول، هو مستوى الكينونة على شفا السيف التي عاناها الإنسان الجاهلي، ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وتتسع.. ويتجسد كل من هذين التيارين في الشعر الجاهلي في بنية مميزة" (47). وبنفس المسار، ومن نفس المنطلقات المنهجية، حاول كمال أبو ديب التنظير لمفهوم "الشعرية" في النصوص الشعرية من خلال كتابه "في الشعرية" الصادر في طبعته الأولى عام 1987، عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت. وقد ركز اهتمامه الأكبر على الانزياح اللغوي والدلالي من خلال ما يسميه "الفجوة" أو "مسافة التوتر" حيث يقول: "أصف الشعرية بأنها إحدى

45 - كمال أبو ديب: ألف ليلة وليلتان، نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، الموقف الأدبي، العدد 15 تشرين الثاني 1980، ص 51-83

\* - في كتاب الرؤى المقنعة استفاد كمال أبو ديب من إنجازات فلاديمير بروب ووظفها في دراسة الشعر الجاهلي.

46 - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986، ص 5-6.

47 - المرجع نفسه، ص 48-49.

وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها، أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاعني فيه، في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية<sup>(48)</sup>.

وهذه الرؤية النقدية الجديدة على الرغم من أهميتها في إعطاء نفس جديد للمفاهيم النقدية في مستواها الإجرائي عبر مسعى لأقلمتها وتطويعها من حقيقة خصوصية النص الشعري العربي، إلا أنها وقعت في تذبذب وتداخل ناتج عن فصل المفهوم عن سياقه النقدي، "ولم يتتبع في هذا السياق، تطور هذا المفهوم من خلال المسيرة النقدية المتنامية التي تم من خلالها تطوير مفهوم الشعرية و إغناؤه"<sup>(49)</sup>. لكن على الرغم من ذلك فإن ما قام به أبو ديب في مجال المسعى التأسيسي النظري للمنظور البنيوي، وتوجهه العميق نحو الممارسة والتطبيق، جعله ينجز على المستوى التطبيقي أهم الخطوات العربية البنيوية في النقد الأدبي<sup>(50)</sup>.

إذا كانت الكتب التي قدمنا عرضاً مجملها في ما سبق، قد تناولت الحركة البنيوية بصورة مباشرة، وتوزعت بين المحتوى الفلسفي والجانب النظري والتطبيق على النص الشعري، فإننا نسجل أن مجال النقد المتعلق بتحليل القصة، لم يبق بمنأى عن التأثير بالمنهجيات الجديدة ومنها بالتحديد النقد المورفولوجي للحكاية الذي قدمه بروب، وكان كما أشرنا إلى ذلك، من المنطلقات المباشرة والأساسية للنقد الجديد في ميدان السرد.

وفي هذا الشأن نجد أن كتاب **نبيلة إبراهيم** الذي يحمل عنوان "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" الصادر سنة 1974، من بواكير الكتابات النقدية العربية التي تطرقت لتحليل المورفولوجي للحكاية، واستفادت من إجراءاته في تحليل النصوص السردية الشعبية. وقد خصصت الفصل الثاني من الباب الأول من كتابها للتعريف بنظرية بروب

48 - المرجع السابق، ص 21.

49 - يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، عالم الفكر، العدد 4، عام 1997، ص 289.

50 - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد العربي، دار الحوار، ط2 سورية 1986، ص 53.



حول الوظائف في الحكاية الخرافية، وقدمت شرحاً للوظائف الإحدى والثلاثين وعلاقتها بالشخصيات الرئيسية، وتصل في النهاية إلى نتيجة تؤكد أهمية المنهج البنيوي في دراسة وتحليل الروايات حين تقول: "ولعلنا ندرك الآن أهمية المنهج البنائي، فهو فضلاً عن أنه يقدم لنا البناء الأساسي للأشكال الروائية، يفتح الطريق أمامنا لأبحاث كثيرة وبالغة الأهمية في دراسة أحوال الشعوب" (51).

وقد جاء الباب الثاني من الكتاب تطبيقاً حرفياً للنموذج البروي، على مجموعة من الحكايات الخرافية والشعبية المأخوذة من البيئة المصرية. وإذا كانت الباحثة قد انتقلت في القسم الأخير من الكتاب إلى مقارنة تأويلية تفسيرية تعتمد تحاليل نفسية واجتماعية للحكايات الشعبية، فإن ذلك لا يلغي أهمية المسعى الأساسي المتعلق بتحديث الأداة النقدية، من خلال لفت نظر الباحثين إلى أسلوب المقارنة النقدية الجديدة للحكاية عند **فلاديمير بروب**.

وقد طورت **نبيلة إبراهيم** هذا التوجه المنهجي الجديد في كتابها "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" الذي أصدرته عام 1980، والذي يمكن أن نعهده جهداً غير مسبوق في مجال التعريف بمنهج النقد الجديد، ضمن مسار يتابع سيرورته من الشكلائية مروراً بالوظيفية فالبنوية ليصل إلى سيميائية السرد عند **غريماس** (52). وتكون بذلك قد فسحت المجال لمجهودات نقدية لاحقة قدمها باحثون آخرون من أمثال **يمنى العيد** في كتابها "في معرفة النص" 1983، "الراوي: الموقع والشكل" 1986، و"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" 1990، أو **سيزا قاسم** في كتابها "بناء الرواية" 1984، و**جميل شاكر** و**سمير المرزوقي** في كتابهما "مدخل إلى نظرية القصة" 1985، و**عبد الحميد**

51 - نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974، ص 44.

52 - عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 363.

بورايو في كتابه "منطق السرد" 1994، وسعيد يقطين في كتبه "الخطاب الروائي"، و"انفتاح النص الروائي" 1998. وغيرهم من النقاد والباحثين والدارسين. وبناء على ما تقدم سنتناول في الفصول الثلاثة من هذا الباب مكونات النقد العربي الجديد في مجال الرواية من خلال مظاهره: النقد البنيوي والنقد النفسي والنقد البنيوي التكويني.

# الفصل الأول

## النقد البنيوي والنص الروائي العربي

- تمهيد

I - الوهج النظري بناء الرواية سيزا قاسم

II - التلقين المنهجي والتعليمية النظرية يمني العيد

II.1. - العمل السردي من حيث هو قول

II.2. - الرؤية السردية

II.3. - زاوية الرؤية والموقع أو البحث في المصطلح

III - سعيد يقطين: الوعي النقدي والتطويع المنهجي

III.1. - مفهوم الخطاب الروائي: المرجع والتصوير

III.2. - الزمن في الخطاب الروائي

III.2.2. - زمن الخطاب بين التاريخي والروائي

III.3. - الصيغة والأسلوب الروائي

III.4. - الرؤية وتحولات البنية السردية

## تمهيد

منذ بداية الستينيات من القرن العشرين إلى اليوم عرف مسار النقد البيوي للرواية في العالم العربي تحولات كثيرة، ومتعددة. تختلف في منطلقاتها وفي مناهجها وفي رؤيتها، وفي إجراءاتها النقدي. وإذا كانت ساحة النقد الروائي اليوم تعرف توجهها كبيرا لاعتماد المنهات الجديدة في مقارنة النصوص الإبداعية عموما والسردية على وجه الخصوص، فإن هذا التحول يخلق تراكما في مستوى المعرفة والتجربة. كما أن التوجه للاطلاع على الخطاب النقدي الجديد في طبعته الفرنسية بالخصوص، كان أكبر رافداً للاتجاهات الحديثة في النقد العربي المعاصر.

وفي مجال بحثنا عن المؤثرات التي حدثت عبر تلاقح الوعي النقدي العربي، بالمسارات النقدية التي شكلتها حركة النقد الجديد في فرنسا، نجد أنفسنا أمام عدد هائل من الدراسات والأبحاث والمقدمات المنهجية، وعدد أكبر من الدراسات التطبيقية، التي تناولت عملاً واحداً لروائي واحد، أو مجموعة من الأعمال، أو تعرضت لجانب واحد من المكونات الأساسية للرواية، أو لعلها ركزت مجال اهتمامها على النصوص الشفوية أو القصة القصيرة. وإذا كانت هذه هي حالة مكونات الدراسات النقدية الجديدة في مجال الرواية في العالم العربي، فإن أشكال التفاعل مع مكونات النقد الجديد في فرنسا في مظهره البيوي، لم تعرف طريقاً واحداً مرت منه عملية المثاقفة، فهناك الاتصال المباشر على المتون النقدية، وهناك التواصل عبر الوسيط المترجم، وأخيراً الاستفادة من الكتابات العربية التي مارست نقد الرواية من منظور النقد الجديد. وأمام هذا التعدد والتنوع والاختلاف، ارتأينا أن تكون دراستنا، مركزة على نماذج للدراسات النقدية للرواية. مع الأخذ بالحسبان عنصر التداول والانتشار للأثر المدروس، وعمق اطلاع الناقد الذي كتبه على مدارس واتجاهات النقد الجديد. ولذلك فقد تم اختيارنا للكتابات النقدية في ميدان السرد لكل من سيزا قاسم، ويمنى العيد، وسعيد يقطين. وسنعمل على تحديد خصوصية كل ناقد في العمل الذي نقوم بدراسته.

## - الوهج النظري

### I- بناء الرواية سيزا قاسم

يعد كتاب "بناء الرواية"<sup>(1)</sup> من أولى المحاولات الجادة في النقد العربي المعاصر، التي سعت للاستفادة من إجراءات المنهج البنيوي ونظرية السرد. وإذا كانت سنة طبعه هي عام 1984 فإن الباحثة وقعت إهداء الكتاب سنة 1978 إلى الدكتورة سهير القلماوي، وبهذا فنحن نعتقد أن الكتاب هو أطروحة جامعية في الأصل. غير أن ما يهمننا بالدرجة الأولى من إدراجه ضمن قراءتنا النقدية المتعلقة بتلقى النقد الجديد في العالم العربي، هو الأسلوب المتسم بالوضوح المنهجي الذي اعتمده الناقد، وكذلك ما ثبتته في المدخل والمقدمة من أنها ستعتمد المنهج البنائي في دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ؛ حيث تؤكد استفادتها من الدراسات التي تناولت السرد، والنظرية السردية في القرن العشرين، والأصول الأولى لهذا النقد الذي تأثر إلى حد ما بأطروحات النقد الجديد في أمريكا ومدرسة الشكلايين الروس.

تقول: "وقد انكب النقاد الفرنسيون البنائيون على دراسة النصوص النثرية حيث رفضوا المقولة المنتشرة أن الرواية نوع أدبي لا شكل له.. وحاولوا تأكيداً لاهتمامهم بالنصوص الأدبية وتركيزهم على دراسة فن القص.. ومقوماته بالإضافة إلى صياغة بعض المصطلحات التي تقابل المصطلحات النقدية البلاغية المستخدمة في نقد الشعر، وقد استفدنا من هذه الدراسات وحاولنا تطبيقها في هذا البحث"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - سيزا قاسم : بناء الرواية : الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1984 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 12 .

وهذه الإشارة الواضحة والصريحة من طرف الناقدة، توحى بأن الدرس النقدي المتبع يستلهم إجراءاته المنهجية من النظرية النقدية الجديدة في مقارنة النصوص السردية، والتي تتعامل كما لاحظنا سابقا وفق آلية أساسها البنية النصية والعلاقات الداخلية بين مختلف المكونات القارة للنص السردى. بما يتيح إمكانية الوصول إلى قراءة متناسقة في مجال وتقدم الباحثة إضافة توضيحية لشكل ممارستها النقدية، حين تقرر أنها اعتمدت بالدرجة الأولى<sup>(3)</sup> في بحثها على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette في كتبه أشكال I و II و III، مما يحيلنا بشكل أساسي إلى أن مرجعية الناقدة ستتمحور حول مكونات الخطاب السردى وتقسيماته المعتمدة من طرف جينيت.

كما أضافت إلى ذلك بأنها ستعتمد على بعض كتابات بوريس أوسبنسكي. وهذا في إطار مسعاها الهادف إلى دراسة ثلاثية نجيب محفوظ دراسة موضوعية بعيدة عن كل أحكام القيمة المسبقة، وهذا حتى تتمكن من الكشف عن نسيج النص وآلية اشتغاله، ومحاولة لإرساء قواعد علمية لدراسة الرواية دراسة نقدية موضوعية، تنطلق من النص الروائي نفسه<sup>(4)</sup>. ولبلوغ ذلك قسمت الناقدة البحث إلى ثلاثة أقسام هي :

- بناء الزمان الروائي
- بناء المكان الروائي
- بناء المنظور الروائي

وإذا حاولنا القيام بممارسة اختيار الصحة منذ البداية، نجد أن المنطلقات المصرح بها في المقدمة لم تستلزم بها الناقدة بشكل تام، بل عمدت إلى الانتقال بين مجموعة كبيرة من الآراء والمنطلقات المنهجية المتعارضة أحيانا، لتصل إلى موقع محدد سلفا ضمن رؤيتها لمنهج الدراسة ونتائجها. ولعل هذه الانتقائية هي التي ستجعل القارئ يستفيد من مجموعة من الآراء والنظريات المتعلقة بالسرد، دون أن يتمكن من ضبط حدود الخصوصية المعرفية لجهاز المفاهيم المعتمد.

<sup>3</sup> - المرجع السابق، ص 14 .

<sup>4</sup> - المرجع نفسه ص 21 .

ونستطيع أن نتبين ذلك منذ البداية؛ فعلى الرغم من أن الناقدة أكدت على اعتمادها بالدرجة الأولى على كتب "الأشكال" Figures لـ جيرار جينيت، وهي كتب - كما أشرنا سابقاً - حددت بدقة مفهوم النص السردي وأقسامه ومستوياته، إلا أن الناقدة تقفز فوق كل ذلك لتنطلق في تعريفها للقصة من رأي جون لوفيف M.J. Le Febvre حيث تقول: "واتخذنا تعريف "جان لوفيف" منطلقاً لتقسيم القصة، فلنتفق على أن نطلق اسم "القص" على كل قول يستحضر إلى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي ويقع في زمان ومكان محددين ويقدم في أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر بالإضافة إلى منظور الراوي اختلافاً عن الشعر"<sup>(5)</sup>.

إن هذا التعريف المقدم يعرف القصة Récit بأنها خطاب Discours. وهو ما ترجمته الناقدة بمصطلح "قول" وهذا الخطاب لا نجد فيه ما قدمه جينيت من تقسيم ثلاثي هو الحكاية، القصة، السرد Narration, Récit, Histoire وهو التقسيم الذي يفترض مجموعة من التطبيقات الإجرائية المحددة بكل قسم منه. حيث يتحتم علينا دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، وبين القصة والسرد، وبين الحكاية والسرد. وفي كل مستوى من حيث هذه العلاقات، تتحقق مجموعة من الإجراءات المنهجية. وإذا أردنا إجمال المحاور الأساسية لدراسة الخطاب السردية، يمكننا أن نختزلها كما فعل جينيت في ثلاثة محاور أساسية هي: الزمن، الصيغة، والصوت السردية<sup>(6)</sup>. إن استناد الناقدة إلى مفهوم آخر لتحديد مجال ومرحلية دراسة القصة، ربما يعود في رأينا إلى أنها سعت من خلال ذلك لتقديم تحديد واضح وبسيط يمكن للمتلقي أن يتواصل معه في صيغة أوضح، مما لو اعتمدت تقسيمات جينيت الدقيقة.

ويتضح ذلك عندما نجد أن المنهج البنائي المعتمد في الدراسة لا يتسم بالنقاء، لأن الناقدة تقرر أن اعتمادها على المنهج البنائي كأساس للدراسة لا يجب أن يفهم منه

<sup>5</sup> - المرجع السابق، ص 21.

<sup>6</sup> - المرجع نفسه، ص 12.



إغفال وسائط إجرائية أخرى أو "زوايا" تفتح المجال أمام الدراسة الأدبية، وهي بذلك تبين ضمناً عدم قدرتها على مجابهة نص ثلاثية نجيب محفوظ التي تعد من جنس "الرواية النهرية" Roman Fleuve والمكونة من ثلاثة أجزاء -هي "بين القصرين" (1956)، "قصر الشوق" (1957) و"السكرية" (1957)- بأدوات بنوية لا زالت في نظرنا في فترة إنحاز البحث، غير متحكم فيها بشكل كاف في الفضاء الثقافي العربي، ولعل هذا ما جعل الناقدة تقول: "وإذا كنا قد اخترنا المنهج البنائي مدخلاً لبحثنا فإننا لا نزعم أننا ننكر أهمية الزوايا الأخرى التي يمكن أن تدرس من خلالها الأعمال الأدبية، ولا ننكر أيضاً حتمية النظر إلى الأدب على أنه كائن حي يتطور"<sup>(7)</sup>.

وإذا انتقلنا إلى الفصل الأول المتعلق بدراسة الزمن الروائي، وتابعتنا جانبه المنهجي نجد أن الناقدة سعت إلى دراسة الزمن في كل أبعاده ومستوياته الطبيعية والفلسفية والنفسية والنصية، مستعينة في ذلك بالنماذج التي قدمتها روايات تيار الوعي، ومقترحات كتاب الرواية الجديدة وخاصة ميشال بيتور Michel Butor فيما يتعلق بترتيب أزمنة الأحداث وتداخلها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وحتى التقسيم الذي أقامه توماشفسكي بين الحكاية والقصة، ونوعية الترتيب الزمني للأحداث بينهما<sup>(8)</sup>، وقسمت الفصل إلى أربعة مباحث هي:

1- أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية

2- مورفولوجي الزمن: الزمن من حيث عناصره المكونة وترتيبها

3- طبيعة الزمن الروائي

4- الزمن الروائي من حيث سرعة النص وبطؤه

حاولت الناقدة في المبحث الأول أن تبين أهمية دراسة الزمن في الأعمال الأدبية، كما قدمت مسوغات دراسة الزمن في النصوص السرديّة، والقيمة التي تنشأ من إعادة بناء هذا المصطفى (الزمن)، تتحدد في إظهار عناصر التشويق والإيقاع، بل إن الرواية

<sup>7</sup> -Gérard Genette : Figures 03 page 74.

<sup>8</sup> - سيزا قاسم بناء الرواية ص 29 .

كجنس تخصص اكتسبت حقيقتها عبر الانتقال من مستوى التسلسل الزمني والتتابع والتتالي الذي ميز القصص القديم. والزمن لا يمكن الإمساك به منفصلا عن بقية المكونات السردية؛ إنه يخترق الرواية ويستحيل تجزئته ولذلك هيمن الزمن على بنية القصة وتماهى معها؛ "فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع" (9).

من خلال هذا المبحث تؤكد الناقدة على الرؤية البيوية للتعاطي مع مفهوم الزمن في الرواية، يوصفه مكونا بنائيا لا يمكن الاستغناء عنه، بل إنه المسار المتحرك الذي تنتظم وفقه باقي المكونات، حيث يتم التحكم في سيره بما ينجز في مستوى علاقات الأحداث والشخصيات، وسياقات القص ووضعات المتكلمين في الرواية. وتكمل الناقدة أطروحتها في المبحث الثاني حيث تتناول المكونات الزمنية القابلة لإدراك في الرواية، وتسعى لإقامة مقدمة منهجية لهذا الترتيب الذي تقسمه إلى الماضي، الحاضر والمستقبل، هذا الترتيب المطلق هو الذي يشكل اختلاله أو انتظامه في طبيعة النص الروائي المحلل، وخصائصه الأسلوبية. فإذا كانت الروايات الواقعية الكلاسيكية تلتزم سير الخط الزمني الأساسي من الماضي إلى المستقبل، الذي قلما نجدها تتحدث عنه، فإن الأشكال الروائية الجديدة اعتمدت صيغة التداخل الزمني، والانتقال حسب مقتضيات البناء الروائي بين الأزمنة. وتحقق بذلك الانتقال من المستوى البسيط (حكاية) إلى المستوى المركب (رواية)، وهذا الرأي الذي تبناه الكاتبة هو في أساسه للنقاد الشكلائي **توماشفسكي** وتبناه بقية النقاد البيويين، **كوتودوروف**، **أوجيرار جينيت**.

وانطلاقا من ذلك تبحت الكاتبة في تمثل النص الروائي لمقولة الحدود الزمنية المتحركة بين الماضي والحاضر والعكس، وجعلت من افتتاحية النصوص المكونة لثلاثية **نجيب محفوظ** ميدانا لها. وعلى الرغم من أن افتتاحية الرواية تشكل مجالا أساسا وخاصة في الروايات الواقعية يتم في إطاره صياغة الأبعاد الكلية للبنية الحديثة،

<sup>9</sup> - المرجع السابق، ص 27.

وللتشكيلات البنائية التي تتشابك عبر نسيج النص، إلا أنها في حالة الدراسة التي قدمتها لم **سيرا قاسم** تتسم بالطابع الكلي، حيث إنها قدمت نموذجاً لافتتاحية رواية "بين القصرين" أين ركزت فيها على الوظيفة الزمنية وعلاقتها ببقية المكونات الأخرى.

فإذا كانت المدة الزمنية لهذه الافتتاحية هو يوم واحد فإن **نجيب محفوظ** ضمنها مسار الأسرة "أحمد عبد الجواد" مستحضراً الوقائع والسلوكيات الماضية والتي يشملها إطار زمني ممتد في الماضي<sup>(10)</sup>. وعند انتقالها للحديث عن افتتاحية "قصر الشوق" و"السكرية" فإنها تقرر بأن وظيفتهما الزمنية البنائية هي ملء الفراغ الزمني بين فصول الثلاثية، وربط أجزاء الثلاثية بعضها البعض.

إلا أننا نرى في النتائج التي تحدثت عنها الناقدة بالنسبة لطابع الافتتاحيات، أنها تشكل ضمن مباحث الزمن عند **جيرار جينيت** وهو ما يسميه مجالات اللاتواقت les Anachronies<sup>(11)</sup> حيث تتداخل السياقات الاستباقية الاسترجاعية، كنا أننا نلاحظ غياب الإشارة في تحديد بنية الافتتاحية إلى مصطلح التواتر Fréquence الذي يميز السرد التكراري للوقائع بدرجات مختلفة والتي حددها **جينيت** كما لاحظنا سابقاً في أربع مميزات.

وعلى الرغم من أن الناقدة تصرح بذلك حين تقول: "العناصر الماضية التي يدخلها **نجيب محفوظ** في هذه الحياة عناصر من نوع خاص، فهي عناصر متكررة.. في شكل عادات وتقاليد وروتين يتكرر كل يوم ويعطي إحساساً بالاستمرار والديمومة، أي يعطي إحساساً بالثبات... ونجد عناصر التكرار تظهر في مستويات بناء الافتتاحية من أبسطها وهي ظرف الزمان.. إلى أكثرها تعقيداً مثل الأفعال المختلفة التي تدل على التكرار.. فنجد: ليلة بعد أخرى كل ليلة، عهداً طويلاً، مع الأيام.. اعتاد، ألف.."<sup>(12)</sup>.

إن الناقدة لم تنتبه إلى أن هذه المكونات السردية التي تتحدد بمجالات التواتر المختلفة، لا يمكن أن نطلق عليها مصطلح الديمومة، لأن وظيفة التكرار هي التأكيد

<sup>10</sup> - المرجع السابق، ص 32.

<sup>11</sup> - Gerard Genette : Figure 03 page 111.

<sup>12</sup> - سيزا قاسم بناء الرواية ص 33 .

والوصف، وقد يكون لها في معنى من المعاني دور الاستغراق الزمني للحدث، مما يؤكد أن الفعل المنجز يملك بعدا تأويليا ذا وظيفة بنائية في الدلالة السردية.

وإذا انتقلنا إلى افتتاحية "قصر الشوق" و"السكرية"، فإن القيمة التي تحددها هي الوظيفة الوصلية للزمن النصي السابق عن كل نص روائي؛ حيث يتم سد ثغرة زمنية مدتها (خمس سنوات) بين حالة العائلة في رواية "بين القصرين" حيث انتهى النص بفاجعة فقد العائلة لـ: "فهمني" وبداية نص "قصر الشوق" الذي ينتهي بموت زوج "عائشة" وولديها، ليأتي النص الأخير "السكرية" بعد ثماني سنوات ليكمل المسار الزمني السردية.

وهذه التقنية تواجهنا من خلال طرح إشكالية مفهوم النص السردية ومكوناته الأصلية الواقعية، فهل نتعامل مع الثلاثية بوصفها قصة واحدة؟ أم من منظور أنها ثلاث قصص؟

والإجابة على هذه الإشكالية هي التي تحدد موقفنا من سيرورة دراسة الزمن السردية؛ فإذا سلمنا أن الثلاثية نص محكوم بالتالي، فإن الوظيفة الربطية تصبح من مجال دراسة منهجية تقنيات الاسترجاع Analepses التي يحددها جينيت تحت مسمى الاسترجاعات المكتملة<sup>(13)</sup>. وهي الاسترجاعات التي تقوم بوظيفة سد الثغرات والسهو والإغفالات التي أهملتها القصة عبر حركة الزمن السردية؛ وإذا انطلقنا من معطى أن نصوص الثلاثية كيانات سردية منفصلة فإن الأمر سيصبح متعلقا بين "حكى أول" Récit premier و"حكى ثاني" Récit Second ويكون مجال التقنية الموظفة هو الاسترجاع الخارجي.

غير أن ما نسجله هو أن الناقد لم تتعامل مع التقنية الزمنية لافتتاحيات الثلاثية من هذا المنظور، وانساق وراء اقتطاعات زمنية حديثة لبعض الشخصيات، للتدليل على منظورها الخاص الذي يرى أن وظيفة افتتاحية "السكرية" و"قصر الشوق" من خلال العودة للماضي النصي هو من باب الربط والوصل<sup>(14)</sup>.

<sup>13</sup> Gerard Genette: Figure 02 page 202.

<sup>14</sup> - سيزا قاسم بناء الرواية ص 35.

وإذا كنا نتفق مع ماقدمته الناقدة بخصوص وظيفة الوصل والتواصل بين الأجزاء المكونة للنص السردي، فإننا نلاحظ أن إغفالها للعنصر المصطلحي يفتح المجال أمام الأحكام الانطباعية التي تخل برصانة المسار المنهجي.

وفي القسم الثالث من المبحث الثاني المعنون بالترتيب الزمني للأحداث، تطرح الناقدة الإشكالية الأساسية المتعلقة بالتمثيل النصي للأحداث والشخصيات، حيث إن التسلسل النصي المكون من كلمات وجمل وفقرات يجعل سرد الوقائع مستحيلاً من الناحية العملية؛ فالأحداث المتواقفة زمنياً، لا تخضع لآلية الترتيب نصياً، وظهور شخصية جديدة، يفترض العودة للوراء للتعريف بماضيها، وهو ما يخلق تذبذباً في السيرورة الزمنية للنص الروائي، وتتفاعل هذه المكونات الزمنية وفق آلية جمالية تتصل بفن القص هما الاسترجاع والاستباق، اللذان ينسجمان لخلق تناغم في المسار السردي.

وترى بهذا الشأن أن سير مجرى الزمن في "الثلاثية"، يخضع لتقنيي الاسترجاع والاستباق، وهو ما ينافي أسلوب الكتابة الروائية الذي تميزت به الروايات الواقعية الكلاسيكية، التي يتجه فيها الزمن وفق خط متواصل مستقيم. وقد استفادت الناقدة في هذا المجال من التحديد الذي قدمه جينيت حين أطلق مصطلح "الحكي الأول" Récit premier على نقطة التمفصل الزمني التي نستطيع من خلالها أن نصنف الأحداث السابقة عن الحكاية الأصل والأحداث اللاحقة لها، ولا تكون متصلة بها بصورة أساسية. وترى سيزا قاسم أن نجيب محفوظ قد وظف الاسترجاع ضمن الخطوط العريضة للبنية الزمنية السردية في الثلاثية، وتسوق في ثنايا الحديث عن تحديد المفارقات الزمنية ثلاثة أنواع من الاسترجاع هي:

- الاسترجاع الخارجي : يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
- الاسترجاع الداخلي: يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية وتأخر تقديمه في النص.
- الاسترجاع المزجي : وهو ما تجمع بين النوعين (15)

<sup>15</sup> - المرجع السابق، ص 40 .

وتذهب الناقدة إلى أن الاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب ملء فراغات زمنية تساعد على مسار فهم الأحداث، وهذه التقنية لم تحفل بها ثلاثية نجيب محفوظ، لأن تتاليها الزمني جعل النص الثاني مرتكز على النص الأول، والنص الثالث مرتكز على الأول والثاني، ولذلك فإن كل المعلومات المتعلقة بالشخصيات متواترة عبر متن الثلاثية. وتقدم الناقدة نصاً تصنف من خلاله عودة الكاتب للماضي الخارجي، بهدف إعادة تفسير بعض الأحداث السابقة في ضوء مواقف جديدة، وهذا المقطع لا يفي بإعطاء صورة متكاملة عن هذه التقنية في رواية نجيب محفوظ الثلاثية، بل هو في اعتقادنا مقطع مجتزأ، بإمكاننا أن نجد في أي نص سردي يقول المقطع: "ولكن عائشة كانت مشغولة في تلك اللحظة بالتطلع إلى مرآة فوق نضد بين حجرة السيد وحجرتها، لم تزايلها إعادة التطلع إلى مرآة وإن لم يعد لها معنى بمرور الزمن لم يعد يروعاها منظر وجهها الضحل، وكلما سأها صوت باطني "أين عيشة زمان؟" أجابت دون اكتراث، وأين محمد وعثمان وخليل؟".

إن الاكتفاء بهذا المقطع من مجموع الثلاثية دون الإشارة إلى تواتر هذه التقنية أو درجة حضورها في النص، أو المدى الذي تتخذه في مجمل تقنية الزمن الروائي، جعل الخصوصية المتعلقة بالنمذجة لا يمكنها أن تعطينا انطبعا وافيا. ونفس الممارسة النقدية تتكرر عند الإشارة إلى توظيف الروائي للاسترجاع الخارجي بغرض التعريف بشخصيات ظهرت في افتتاحية الرواية؛ فالناقدة تكتفي بالقول: "وهذا النوع يظهر في السكرية أكثر من في قصر الشوق"<sup>(16)</sup>، وتقوم بذكر أسماء الشخصيات المتصلة بهذه التقنية الزمنية. إن الاعتماد على الإشارات المقتضية والجزئية يقلل من أهمية الدور الأساسي للعملية النقدية في تتبع مسار الإيقاع الزمني للنص الروائي، "ولقد أثرت الدراسة التجزيئية للزمن على النتائج التي حاولت الناقدة استخلاصها.. فجاءت كل الاستنتاجات مرتبطة بجزئيات تنفصل الواحدة منها عند الأخرى"<sup>(17)</sup>.

<sup>16</sup> - المرجع السابق، ص: 41

<sup>17</sup> - حميد حمداني: بنية النص السردي المركز النقابي العربي ط2 الدار البيضاء 1993 ص 127 .

كما يمكننا ملاحظة التقسيم المقدم من طرف الباحثة لأنواع الاسترجاع، حيث نجد أنها أضافت على تقسيم جينيت عنصرا ثالثا أسمته الاسترجاع المزجي، وهو ما لم تقدم نموذجا عنه في تطبيقاتها المقدمة. كما أننا لا نجد أثرا لهذا العنصر في التقسيمات التي قدمها جينيت (\*). ونعتقد أن الباحثة أرادت أن تقدم هذا النموذج من خلال إشارتها العابرة حين تقول بصدد حديثها عن الطريقة التي وظفت عبرها الاسترجاعات في النص الروائي: "خلط الاسترجاع في بعض المواضع (خاصة كمال في تجربته العاطفية) بأحلام اليقظة والتحليل النفسي" (18).

إن القول بالاسترجاع المزجي لا يمكن الأخذ به ونحن بصدد الحديث عن تقنية الزمن السردي، فمن غير الممكن أن نقيم تطابقا زمنيا في المستوى النصي لاستحالة ذلك إجرائيا؛ فالاسترجاع إما أن يكون داخليا أو خارجيا، وقد يشتمل النص على تنويعات استرجاعية داخلية وخارجية في ذات الوقت. ولعل ما ذهبت إليه الناقدة يعود إلى المقاربة التي تناولت منها الجانب الزمني، حيث إنها لم تتطرق للانشطارات والذبذبات الزمنية القائمة بين زمن القصة وزمن السرد، ولذلك كان الانتقال الآتي للزمن ممكنا في رأيها.

وحين نتقل إلى مستوى آخر من البحث في الزمن الروائي نجد أن سيزا قاسم تقرر بأن الاستباق Prolepsis ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية، ولذلك فإن نجيب محفوظ لم يستفد من هذه التقنية، وكان المنظور الزمني المركب لديه يبنى أساسا على بعد نفسي تحكمه فكرة التداعي الاسترجاعي والمناجاة، وهما تقنيتان تخصان روايات تيار الوعي والرواية النفسية. ولعل هذا الموقف النقدي هو الذي جعل الناقدة تنتقل من مستوى الدراسة البيوية للزمن بوصفه مكونا سرديا، إلى الاستفادة من مفاهيم العلوم الإنسانية في محاولة رصد خصوصيات الزمن الروائي الذي قسمته إلى زمن طبيعي كوني فلكي فيزيائي، وزمن نفسي (19).

\* - أنظر القسم السابق من البحث تقسيمات جينيت لأنواع الاسترجاع .

18 - سيزا قاسم : بناء الرواية ص 43 .

19 - المرجع نفسه صص، 45، 51 .

وباعتقادنا فإن المنطلق المنهجي لهذا التصنيف لا يتطابق بشكل تام مع الأبعاد المنهجية المرسومة في بداية الدراسة. وهو ما يعكس حسا خاصا لدى الناقدة، الغرض منه إطلاع المتلقي على مجموعة من النظريات والتصورات والممكنات البحثية التي يستفيد منها لاحقا.

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من دراسة الزمن في النص السردي، والذي يحدده **جينيت** بالمدة *Durée*، نلاحظ أن الناقدة قد تمثلت النموذج المأخوذ عنه بصورة واضحة حيث أشارت إلى الثغرة (الحذف)، الوقفة الوصفية، المشهد، وأخيرا التلخيص (المجمل)، غير أنها لم تلتزم في مجال التحديد المصطلحي بالأصل المنهجي، فحين نقلت الخطاطة الرمزية لـ **جيرار جينيت**، صورت جانبا أساسيا منها، يتصل بجوهر العملية المقارنة لحقيقة الزمن في النص السردي. ففي الوقت الذي نجد أن خطاطة **جينيت** تقيم العلاقة بين المظاهر الزمنية للمدة على أساس المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد، تقدم الناقدة خطاطة مبنية في جوهرها على مقارنة مساحة النص وسرعة الحدث.

وهكذا نجد أنفسنا أمام منطلقين مختلفين على الأقل في مستوى التركيب الاصطلاحي، وإن كنا نعتقد أن الناقدة كانت تدرك وتعني الفرق بين زمن القصة وزمن السرد بدليل ترسيمها المثبتة في الدراسة<sup>(20)</sup>، إلا أنها حاولت استبدال المستوى التجريدي لإدراك الزمن السردي بالمساحة الكتابية للنص الروائي. وهو في ما نعتقد إخلال حاد بمنهجية المقاربة النقدية السليمة، يكون ضحيته القارئ غير المتخصص بل وحتى الباحث المهتم الذي قد لا ينتبه لذلك. فalcراءة النقدية التي قام بها كل من **حميد حمداني**، و**محمد سويرقي** لكتاب "بناء الرواية" لم تتضمن أي إشارة لهذا الجانب، واكتفى **حمداني** بتصحيح الخطاطة كما قدمها **جينيت**<sup>(21)</sup>.

وهذا الإشكال المنهجي انعكس بصورة واضحة في التعريفات المقدمة من طرف الناقدة حين تقول "ويتراوح إيقاع النص الروائي بين سرعة لا نهائية وتتمثل في "الثغرة"

<sup>20</sup>- المرجع السابق، ص 55 .

21 حميد حمداني : بنية النص السردي .ص133. ومحمد سويرقي النقد البيوي والنص الروائي إفريقيا الشرق 1991 ص 33 .



الزمنية عندما يمر الكاتب على مدة دون ذكرها في النص. ويصل إلى توقف زمني كامل عندما يسير النص دون أي حركة زمنية، وهذا يحدث في مقاطع الوصف، وتمثل في الوقفة. ونجد بين هذين الطرفين حركتين وسيطتين "التلخيص" وهو ضغط فترة زمنية في مقطع نصي قصير، "المشهد" وهو فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل<sup>(22)</sup>.

وإذا تجاوزنا هذا الإشكال إلى البحث في المستوى الإجمالي، نتبين أن المقاطع المأخوذة من نص الثلاثية، وبالرغم من طابعها الانتقائي التجزيئي، فإنها تمثلت إلى حد كبير جوهر "المدة" الزمنية، وتنوعاتها، وخصوصياتها، وتوصلت الناقدة إلى جملة من الملاحظات بشأنها.

فبالنسبة للتلخيص Sommaire تفيدنا دراسة الناقدة أن نجيب محفوظ لم يوظفه على نطاق واسع، لأنه كان يقوم بحصر الحوادث في إطار زمني محدود. كما أن الوقفة الوصفية Pause عنده قليلة وقصيرة بالمقارنة مع نص الثلاثية، وهو في ذلك يخالف أسلوب كتابة الروائيين الواقعيين. أما فيما يخص الثغرة Ellipse فإنها تتميز بحضورها في مظهرين هما: "الثغرة المذكورة المميزة" والتي تدل عليها عبارات محددة مثل "بعد مرور سنة"، و"الثغرة الضمنية" التي يتم إدراكها من طرف القارئ؛ كأن يستنتج القارئ "ثغرة ضمنية" مدتها تسعة أشهر، بين الفصل التاسع عشر من "السكرية" الذي يشير إلى "زواج نعيمة"، وبين الفصل الرابع والعشرين الذي يتحدث عن ولادتها لطفلها. وهذا النوع من الحذف الذي يسميه جينيت "حذف ضمني" Implicite وهو الشكل الغالب في نص ثلاثية نجيب محفوظ.

وأما العنصر الأخير وهو المشهد Scène فإن حضوره في نص الثلاثية يتميز بكونه يمثل أساس الرواية، ويتصف بصفات المشهد الواقعي الفعلي، بما يحفل به من صراعات وحركية وتقديم لمختلف الملامح الواقعية للشخصيات والأحداث

<sup>22</sup> - سيزا قاسم: بناء الرواية ص 54.

والمواقع<sup>(23)</sup>. والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها من خلال تطبيق سيزا قاسم لمفاهيم البناء الزمني للرواية، أنها "لم تقدم تحليلاً شمولياً لبنية الزمن في الثلاثية كلها"<sup>(24)</sup>، ووقعت تحت تأثير وهج تبرير النظرية النقدية، حيث أن الناقدة عملت جاهدة على تقديم مختلف النظريات والتصورات النظرية والمنهجية المتعلقة بمبحث الزمن الروائي، واستلت نماذج تطبيقية للتدليل على صحة هذه النظريات والمنهجيات. وربما كان هذا من بين الأسباب التي جعلت الدراسة لا تتسم بالنقاء المنهجي كما أشرنا سابقاً، وغلب عليها الجانب النظري والتركيب المنهجي.

وهذه الملاحظة تنسحب أيضاً على القسم الثاني من الكتاب والمخصص لدراسة بناء المكان الروائي، حيث نجد أن هذا القسم وقع تحت هيمنة وجاذبية الاهتمام بأحد العناصر الأساسية لمقاربة المكان وهو الوصف دون التركيز على حقيقة البنية المكانية وطبيعتها ومكوناتها الدالة في نص الثلاثية، فقد قسمت الباحثة الفصل إلى سبعة مباحث موزعة كما يأتي :

- 1- أهمية المكان في البناء الروائي
- 2- وصف المكان
- 3- الأشياء في الرواية الواقعية
- 4- الصور الوضعية للطبيعة ودلالاتها
- 5- علاقة الرسم بالوصف
- 6- علاقة المكان والزمان في الوصف
- 7- بناء المكان الروائي في الثلاثية

نلاحظ بجلاء أن أغلب المباحث تناولت عنصر الوصف في الرواية، في حين أن بنية المكان الروائي أهملت بشكل واضح، حيث أن نهاية الفصل لم تكن كافية للبحث العميق والجاد لإدراك مكونات المكان من منظور بنائي في ثلاثية نجيب محفوظ<sup>(\*)</sup>.

<sup>23</sup> - المرجع السابق صص 56 - 66 .

<sup>24</sup> - حميد حمداني : بنية النص السردي ص 127 . \* لم تخصص الناقدة سوى خمس صفحات من البحث لدراسة بناء المكان في الثلاثية في فصل وصل عدد صفحاته الخمسين.

ورغم أهمية الجهد الذي قدمته الناقدة في مجال المعطيات النظرية إلا أنها لم تتمكن من إعطائنا تصورا شاملا ومتكاملا عن مكونات بنية المكان، وبالمقابل نجد أنها في حديثها عن أهمية المكان في البناء الروائي تستفيد من منظري الرواية الجديدة Nouveau Roman وبخاصة ميشل بوتور Michel Butor، الذي يعد من بين مؤسسي الرواية الشيئية والمهتمين بالوصف كعنصر خلاق للمعنى في النصوص الإبداعية، وتعمل على خلق انطباع جديد لدى المتلقي بأهمية دراسة البعد المكاني بوصفه عنصرا بنائيا دالا يتمثل اللغة وسيطا للتعبير. وتستفيد في هذا الصدد بما قاله يوري لوتمان حول سيمياء المكان حيث يرى أن الإنسان يخضع للعلاقات الإنسانية للأبعاد المكانية، وتكون اللغة هي الوسيط الملائم لإدراك البنى الذهنية والتصورات التي يتشكل وفقها المكان<sup>(25)</sup>.

وتواصل الناقدة استرسالها في سرد النظريات في المبحث الثاني المتعلق بوصف المكان؛ حيث تطالعنا بآراء أوجدن ورتشارز في كتابهما "معنى المعنى"، حول علاقة الدال والمدلول والمرجع من خلال وصل العالم التخيلي للنص الروائي بمعطيات المرجع الواقعي، عبر الوصف القائم في النص، وكذلك آراء جي دوموباسان Guy de Maupassant حول الرواية التسجيلية، وإيان وات I. WATT في تعليقاته على رواية "دانيال ديفو" Daniel dufoe المعروفة "روينسون كروزو"، أو الأحمر والأسود لستندال Stendhal ورواية الأب غوريو لبليزاك Balzac.

وكما نلاحظ فإن الاسترسال النظري دون مقابله مع النص الروائي محل الدراسة، لا يمكن أن يفيد المهتم إلا من حيث إفادته من معلومات حول الموضوع. وحتى لا نبتعد عن محور بحثنا في مجال الدراسة النقدية لكتاب "بناء الرواية" والمتعلق بالأثر البيوي في النظرية النقدية المعتمدة، والمصرح بها من طرف الناقدة في مقدمة بحثها، نشير إلا أن الناقدة اعتمدت في المبحث الثاني التسميات التي قدمها جيرار جينيت دون أن تشير صراحة لذلك. ففي القسم المتعلق بوظيفة الوصف تقدم الناقدة ثلاثة وظائف هي:

<sup>25</sup> - سيزا قاسم : بناء الرواية ص 75 .

"الوظيفة الزخرفية

الوظيفة التفسيرية

الوظيفة الإيهامية" (26)

وقد قدم جيرار جينيت هذه الوظائف في كتابه "حدود الحكى" *Frontières du Récit*، معرفا الوظيفة التزيينية بأنها ذات بعد جمالي زخرفي، ويمكن تسميتها بالوصف الخالص (27).

أما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تعنى بعرض الملامح الخارجية والنفسية للشخصيات، كما تهدف من خلال وصف المنازل والأماكن والأشياء إلى تشكيل انطباع لدى الملتقى يوهمه بالواقعية (28).

والوظيفة الثالثة التي قدمتها الناقدة متضمنة في الوظيفة الثانية عند جينيت، وإذا كان اجتهادها في تفصيل الوظائف وفق مقتضيات الدراسة أمرا مقبولا من الناحية المنهجية، فإن إغفالها للإحالة المرجعية وردها إلى غير قائلها أمر مستهجن.

وتكرر الناقدة نفس الموقف عند حديثها عن العلاقة بين الوصف والسرد، حيث تستند إلى منطلقات جينيت وملاحظاته بشأن العلاقة القائمة بين هذين المكونين السرديين، اللذين يعدان صيغتين مختلفتين، غير أنهما يتضافران لبناء القصة. فإذا كان السرد يتسم بطابع العملية والفعالية، فإن الوصف يتميز بطابع التأمل، وهذا التمايز يجعل من العنصرين يكملان بعضهما البعض وفق سيرورة القصة، على الرغم من الأهمية الخاصة التي يكتسبها الوصف وضرورته لوجود القصة، حيث "أنه بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، ولكنه من غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف" (29). وهذا الرأي الذي يثبته جينيت، أعادت الناقدة صياغته دون الإشارة إلى مصدره صراحة حيث تقول: "تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول

<sup>26</sup> - المرجع السابق ص، 82.

<sup>27</sup> - Gérard Genette : *Frontières du Récit* page 164 .

<sup>28</sup> - Ibid. page 164 .

<sup>29</sup> - Gérard Genette : *Figures II* page 57.

تمثيل الأشياء الساكنة، ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان... لكن من الصعب تصور مقطع سردي خال من العنصر الوصفي"<sup>(30)</sup>

وقد استفادت الناقدة من الرأي السابق في دراسة تقنية الوصف لدي نجيب محفوظ، وركزت بصورة كبيرة على ما تدعوه "المكان الإنساني"، على اعتبار أن المكان عنصر دال على الإنسان عبر موقعه، وشكله ومكوناته. كما أن للأشياء طاقة ترميزية إيجابية تحيلنا على البيئة الاجتماعية، ومستوى المعيشة ونمط الحياة وأسلوبها فالأشياء تدل على الإنسان. وقد توصلت الناقدة من خلال منظورها البنائي إلى أن الأشياء غائبة في نص الثلاثية، والأماكن لا توجد فيها إلا الأساسيات، كما أن نجيب محفوظ لم يستغرق في وصف العناصر الدالة على الانتماء الاجتماعي كوصف الأثاث، وصف المآكل والمشرب، مثل باقي الكتاب الواقعيين.

كما أن وصف الطبيعة والأحياء والشوارع لم يشذ عن القاعدة، حيث أن وصفه للحدائق والشوارع والحارات، كان فقيرا جدا "ولذلك كانت المقاطع الوصفية عنده هيكلية متشابهة مجردة"<sup>(31)</sup>.

وقد اعتمدت سيزا قاسم في حكمها هذا على مشجر الوصف<sup>(32)</sup> الذي وضعه جان ريكاردو في كتابه "الرواية الجديدة" Le nouveau Roman حيث يقسم الشيء إلى الوضع، والصفات والعناصر، ويتم التدرج في هذه المكونات إلى مستويات بالغة الدقة. وهذا الأسلوب الوضعي الذي يسمى الاستقصاء، يقف في طرف نقيض مع الوصف الاقتنائي الذي اعتمده نجيب محفوظ. وقد رأى كتاب الرواية الجديدة أن التدقيق في وصف التفاصيل، بإمكانه أن يتخذ بعدا تفسيريا يسهم في إنتاج الدلالات والمعاني المكتملة للمستوى السردية، وفي هذه الحالة فإن المعنى ينتج من خلال المقطع الوصفي، الذي يحمل الطاقة الرمزية الدلالية<sup>(33)</sup>.

<sup>30</sup> - سيزا قاسم : بناء الرواية ص 83 .

<sup>31</sup> - المرجع نفسه، ص 106 .

<sup>32</sup> - Jean Ricardou ; Le nouveau Roman, éditions Seuil, Paris 1978, page 124.

<sup>33</sup> - Jean Ricardou : problèmes du nouveau roman éditions seuil Paris 1967 Page 94

وتوصلت سيزا قاسم إلى أن أسلوب الوصف عند نجيب محفوظ لم يتجاوز المستوى الأول من شجرة الوصف باستثناء ثلاثة مقاطع<sup>(34)</sup> في حين أن بلزاك بلغ في وصفه الأشياء إلى درجات متقدمة؛ مما يعني أن الرواية الواقعية الكلاسيكية ارتكزت بشكل واضح على تقديم ملامح الأشياء والأمكنة المفتوحة والمغلقة والطبيعية، بطريقة تجعل القارئ يتوصل لاستنتاجات هامة عبر الوصف.

وفي مستوى آخر من حديثها عن الوصف ارتكزت سيزا قاسم على ما قدمه جيرار جينيت في هذا السياق عبر تحديده لما أسمته الوصف المسرود أو الصورة السردية، حيث ينتقل الوصف من أداء دور ثابت يتركز بشكل أساسي على الأشياء والأمكنة ليتحول إلى رصد الأفعال والأحداث والوقائع وتقديمها بأسلوب وصفي<sup>(35)</sup>.

وهذه التقنية إذا وصفت على نطاق واسع ضمن النص السردى ستجعله يتسم بطابع خاص، يبعده عن السكونية والثبات، وتغدو الأشياء نابضة بالحياة والحركة من خلال التفاعل القائم بينها وبين السيرورة الحديثة السردية. وقد استفادت سيزا قاسم من هذا المنظور البيوي لتعاين درجة حضور هذا النوع من الوصف في الثلاثية من خلال دراستها للمقاطع الوصفية الموثثة في ثنايا الرواية، لتؤكد أن نجيب محفوظ "قد زمن وصفه في الثلاثية إلى أقصى حد. وأنه لا يصف الأشياء الثابتة، ولكنه يصور الحياة والحركة... وإذا كان هناك توتر بين الوصف والسرد فإن السرد يتغلب عند محفوظ، وسرعان ما ينتقل من الوصف الساكن إلى الوصف السردى"<sup>(36)</sup>. وهذه الحقيقة التي تؤكدتها الباحثة من خلال الإشارة إلى أن الصور السردية تمثل الجزء الأكبر من الرواية، في حين أن المقاطع الوصفية لا يتجاوز عددها الأربعين مقطعاً، لا نجد لهذه الحقيقة حضوراً من خلال تصور شامل مترابط عبر مختلف أجزاء الثلاثية، يشير إلى تواتر هذا النسق الوصفي وتمظهراته المختلفة. واكتفت الباحثة كعادتها بإعطائنا ثلاثة نماذج من

<sup>34</sup> - سيزا قاسم بناء الرواية ص:105.

<sup>35</sup>-Gérard Genette : frontières du récit .Page 162

<sup>36</sup> - سيزا قاسم بناء الرواية ص:113

الوصف السردي، تراها بمثابة دلائل على أن نص الثلاثية يتضمن وصفا سرديا للأشياء وللشخصيات.

ومن المقاطع التي تراها الناقدة معبرة على تداخل السرد بالوصف نجد المقطع الآتي: "اتجهت المرأة نحو المرآة وألقت على صورتها نظرة فرأت منديل رأسها البني، متراجعا وقد تشعثت خصلات من شعرها الكستنائي فوق الجبين فمدت أصابعها إلى عقده، فحلتها وسوته على شعرها وعقدت طرفيه في أناة وعناية، ومسحت براحتها على صفحتي وجهها كأنما لتزيل عنه ما علق به من آثار النوم"<sup>(37)</sup>. إن المقطع السابق لا يمكنه أن يكون بالنسبة لنا مرتكزا لاستنتاج خلاصات نهائية حول نمط السرد في الثلاثية، ترى الناقدة أنه مستوحى من التقنيات السينمائية في التصوير، وبخاصة تقنية (Close up) أو التصوير عن قرب، حيث يتم التدقيق في تفاصيل الحركة مما يتيح للمتلقى إمكانية المتابعة والتوقع.

وإذا انتقلنا إلى البحث في حقيقة الطموح النظري للكاتبة من خلال فصل البناء المكاني في الثلاثية فإننا نجد أنه قد تقلص إلى عنصر واحد مهيم وهو دراسة الوصف، في حين أن مكونات الفضاء الروائي لم تتعرض لها الباحثة إلا في الصفحات الخمسة الأخيرة من الفصل، لتقرر من خلالها أن بنية المكان في الثلاثية اتسم بالتقلص والانغلاق والسكونية والعزلة؛ فشخصيات الثلاثة تعيش في مواقع مادية ومعنوية رغم وجود ذكر للأحياء والشوارع والحارات، فإن المكان الحديث الأساسي هو البيت العائلي "العزلة المكانية امتدت في النص إلى ابعده من ذلك. فرغم أسماء الأحياء التي عرفت أجزاء الثلاثية فإننا نلاحظ أن محفوظ لم يقدم الأحياء نفسها مكتفيا بأن يقدم لنا بيت الأسرة في كل من هذه الأحياء"<sup>(38)</sup>.

إن الخلاصة التي ثبتتها الناقدة من خلال هذا المقطع تناقض ما أشارت إليه في موضع لاحق، حين تشير إلى مواقع وأماكن جرت فيها أحداث الثلاثية ومنها في رواية

<sup>37</sup> - المرجع السابق، ص 114

<sup>38</sup> - المرجع نفسه، ص 121

"قصر الشرق"، العوامة، قصر آل شداد، زيارة الأهرام، بيت الدعارة، وفي رواية "السكرية" قسم الشرطة، الجامعة الأمريكية، الجامعة<sup>(39)</sup>. وهذه الأماكن فيما نعتقد تمثل فضاءات مختلفة ومتعددة ومتنوعة بإمكانها أن تشكل مجالا متميزا لدراسة بناء الفضاء في الثلاثية، انطلاقا من قراءة متفحصة لدلالات الفضاء وبنياته، وهو ما أغفلته الناقدة بصورة واضحة، وقد يعود السبب الأساسي في ذلك إلى الاهتمام المفرط من الناقدة بالعناصر التكوينية التشكيلية للبنية ولمظهرها التعبيري، وإغفالها لمحتوى التعبير ولدلالة البنية، فجاءت دراستها منكبة بصورة أساسية على العناصر المكونة للبناء المكاني، دون الاهتمام بالأبعاد التأويلية والسميائية الكامنة فيه.

كما يمكننا أن نسجل ملاحظة أخرى بشأن دراسة الفضاء في الثلاثية من منظور بيوي، تتمثل في أن الناقدة سيزا قاسم، التي اعتمدت بصورة أساسية على أطروحات جيرار جينيت في دراستها للزمن الروائي والوصف، قد تعاملت بانتقائية مع هذه الأطروحات حين أغفلت قضية هامة يطرحها جينيت وهي الفضاء النصي، الذي تتمظهر من خلاله اللغة عبر النص الكتابي؛ فالكتابة مظهر ورمز للفضائية العميقة للغة التي تتواتر في المستوى النسجي من خلال الكلمات والجمل والخطاب والنص<sup>(40)</sup>. أوعبر الأساليب البلاغية والأشكال والصور التي تسمح بتشكيل فضاء دلالي يحاور الدال والمدلول، عبر المعاني القريبة والبعيدة والشكل البلاغي Figure هو الذي تمثل من خلاله اللغة بعدا مكانيا بإسنادها لآلية المفارقة والانزياح فتغدو من خلالها حاملة لبعد تأويلي آخر خارج عن الخطية التي ينتجها النص في تنالي معانيه البسيطة.

وإذا كان البعد المكاني أو الفضائي للغة قاعدة ثابتة نظريا، فإن تمكينها يتطلب عملا تركيبيا وتفكيكيا كبيرا، لم تراع الناقدة أهمية مباشرته، وهي بذلك تبعد بصورة جادة عن إدراك النص السردي على أنه بنية متكاملة متفاعلة بنيويا بين مختلف مكوناتها، وتقرب من المنظور التجزئي الذي يسعى للفصل بين المكونات.

<sup>39</sup>- المرجع السابق، ص123

<sup>40</sup>-Gérard Genette:la littérature et l espace. in figure 2Page45



وتواصل الناقدة اهتمامها "بشكل التعبير" أو بالعناصر والمكونات البنائية الخارجية للنص السردي، عندما تنتقل في الفصل الأخير من بحثها، حيث تتناول بالدراسة بنية المنظور الروائي، وقد اعتمدت في تحليلها أساساً على إنجازات النظرية البيوية في مجال السرد، وذلك من خلال مفاهيم أساسية هي :

1-الرؤية السردية.

2-الصيغة السردية.

3-الصوت السردية.

وهذه المفاهيم التي كنا قد وجدناها عند **تودوروف وجينيت**، عمدت الناقدة **سيزا قاسم** إلى توظيفها ضمن مقاربات مثيلة من خلال ما قدم الناقد الفرنسي **جون بويون Jean Pouillon** في كتابه "الزمن والرواية"، أو ما تناولته الناقدة البلجيكية **فرنسوار فان روسوم غيون F.V Rossum Gugon** في كتابها "نقد الرواية" La critique du roman وإن كانت تطبيقاتها الأساسية في دراسة المنظور الروائي قد استندت من حيث التقسيم المنهجي إلى مقترحات الناقد الروسي **بوريس أوبنسكي Boris Uspenski** في كتابه "شعرية التأليف" Poétique de la Composition الذي يقسم دراسة المنظور في الرواية إلى أربعة مستويات هي: المستوى الإيديولوجي، النفسي، الزماني المكاني، والمستوى التعبيري، وتؤكد الباحثة هذا الالتزام المنهجي حيث تقول "اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسي بوريس أوبنسكي الذي ميز بين مستويات المنظور في البناء القصصي وقدم لكل مستوى في فصل مستقل من الكتاب... ويقسم مستويات المنظور إلى أربعة : المستوى الإيديولوجي والمستوى النفسي ومستوى الزمان والمكان والمستوى التعبيري وسنتبع هذه المستويات الأربعة في الثلاثية(41).

لقد قامت الناقدة بالاستفادة من **جون بويون** في تحديد أنواع الرؤية (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج ) واعتمدت الصيغة الترميزية التي إقترحها

41 - سيزا قاسم: بناء الرواية ص134

تودوروف في إقامة العلاقة بين الراوي والشخصية (الراوي < الشخصية، الراوي = الشخصية، الراوي > الشخصية). واستندت في شرحها للموقع الذي يتخذه الراوي وعلاقته بالشخصيات إلى تحديدات جينيت حول التبشير وعلاقة الرؤية السردية بالصوت السردية. غير أن استفادة الناقدة من الأطروحات البيوية لم تدفعها لتفصيلها كما قدمها منظورها، بل سعت إلى تركيبها ضمن مباحث دراسة المنظور لدى أوسبنسكي. وهذا التركيب المنهجي على ما فيه من تباين إجرائي عملت الناقدة على تفسير بنية المنظور من خلاله. خاصة في مبحثي المنظور النفسي والمنظور التعبيري؛ ففي مبحث المنظور النفسي تقدم الناقدة مقترحات أوسبنسكي الذي يقسمه إلى قسمين هما: المنظور الموضوعي الذي يتصل بإدراك الراوي للأحداث وتقديمها، والمنظور الذاتي الذي يتم من خلال الإدراك الخاص بالشخصيات المتفاعلة مع الأحداث، كما أن مظهري المنظور النفسي ينقسمان إلى إدراك داخلي وخارجي، وهو يعطينا تقسيما رباعيا للمنظور النفسي هو:

- 1- المنظور الموضوعي الخارجي.
- 2- المنظور الموضوعي الداخلي
- 3- المنظور الذاتي الخارجي.
- 4- المنظور الذاتي الداخلي.

وقد رأت الناقدة أن الشكل الأول يتناسب مع الرؤية من الخارج، في حين أن الشكل الثاني يقابل الرؤية من الخلف، أما الشكلين الباقيين للمنظور الذاتي فيمثلان "الرؤية مع" (42).

ونحن نرى بأن هذا التركيب المنهجي يحدث شكلا من التداخل والغموض، الذي من شأنه أن يجد من قدرة المتلقي على إدراك العلاقات الإجرائية بصورة دقيقة، وإن كنا نعتقد أن الباحثة سعت لهذا الإجراء بهدف التركيز على الجوانب النفسية، فإن

غايتها أيضا هي أن تقدم للقارئ العربي الإمكانيات المنهجية المتعددة المتاحة، حتى يطلع على مختلف المقاربات المقبولة والممكنة في مجال دراسة الرؤية السردية. وقد توصلت الباحثة إلى أن الشكل المهيمن على نص الثلاثية هو المنظور الموضوعي. مظهره الداخلي والخارجي "حيث أن محفوظ يستخدم المنظور الذاتي في خمسة وأربعين فصلا من فصول الرواية المائة والستة والتسعين أما باقي الفصول فتقوم على المنظور الموضوعي" (43). وهذه النتيجة تعكس في جوهرها الاهتمام بمستوى نظري يتجانس مع أطروحات شعرية السرد من حيث إعادة بناء العلاقة بين موقع الراوي وموقع الشخصيات، والصلة التي تربطهما خلال سيرورة السرد، وانعكاس ذلك على شكل السرد في النهاية.

وإذا انتقلنا إلى البحث المخصص للمنظور التعبيري، فإن جوهر البحث فيه قائم على الصلة بين من يرى ومن يتكلم (44)، بحسب تعريف جيرار جينيت. ويبدو أن الناقدة تسعى إلى إفادة القارئ معرفيا قبل الانتقال إلى الإجراء التطبيقي الجزأ. حيث تبين أن النحو التقليدي يميز بين أسلوبين لنقل الكلام هما؛ الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر. وتفيدنا أن شارل بالي قد اكتشف سنة 1912 الأسلوب الوسيط الذي هو الأسلوب غير المباشر الحر. لتفيدنا أخيرا أن نجيب محفوظ قد استخدم هذا الأسلوب بطريقة مضطربة لنقل المشاعر والحياة النفسية للشخصيات. وإذا كان مسعى الناقدة هو توضيح مدى استفادة الروائي من تقنيات الأساليب الروائية الحديثة، فإن ذلك لم يتم إلا عبر إثارات مقتضبة. يمثلها نموذج على الأكثر، يقدم فيه الروائي صيغة للأسلوب المباشر أو الأسلوب غير المباشر الحر.

وإن كانت هذه الملاحظات عامة تخص منهجية الناقدة في عرضها للمفاهيم والاستشهاد ببعض النماذج من النص الروائي، فإن ذلك لم يمنعها من أن تصل إلى نتيجة هامة تتعلق بأسلوب الخطاب السردية عند نجيب محفوظ، هي صيغة جديدة رابعة

43 - المرجع نفسه، ص 151

44 - Gérard Genette : Figures III page 203.

لم تعرفها الكتابة الواقعية، وتتمثل في الأسلوب المباشر الحر الذي يتداخل فيه سرد الراوي مع الشخصية ويتميز بإسقاط علامات التنصيص والقول والوقف، وهذا التركيب الأسلوبي يسمح بخلق تواصل وتوارد بين الراوي والشخصية، في مستويات التأمل والمناجاة. ولذلك نجد أن الناقد التشيكي **لوبومير دولوزيل** قد سماه "السرد الذاتي" أي الأسلوب الذي يقف بين سرد الراوي والأسلوب غير المباشر الحر (45).

والخلاصة التي نصل إليها من خلال قراءتنا لكتاب **سيزا قاسم** بناء الرواية، هو أن الهاجس الذي ابتنى عليه هو التركيز على المظاهر البنائية المكونة للنص السردي، ولذلك جاءت مختلف المباحث بعيدة عن التأويل الفلسفي، كما أن التزعة العلمية والسعي للتقديم والتعريف بالمنهج البيوي، حمل الناقد على أن تضمن جل المباحث بالآراء النظرية المختلفة، وتقوم بانتقاء النصوص التي تستجيب للهاجس النظري وتقدمها كدليل على صحة الطرح النظري، وهو ما أفقد البحث في نظرنا طابعه التكاملي الشامل، وحصلنا على مجموعة من الأفكار الجزأة المتعلقة بالنماذج المقترحة، حيث، ننا تعرفنا على تقنية البحث في الزمان الروائي والمكان الروائي والمنظور الروائي. لكننا لم نصل إلى تشكيل انطباع نهائي شامل ومتكامل بين مختلف المكونات.

غير أن الملاحظات السابقة تبقى في مستوى ثانوي إذا وضعنا بحث **سيزا قاسم** في سياقه التاريخي، حيث يعد من بين أولى المحاولات المبكرة والجادة في النقد الروائي العربي، التي سعت إلى طرح بدائل منهجية تقف في وجه الأشكال النقدية الذاتية والتاريخية والإيديولوجية، وتعطي إمكانيات جديدة للنقد الروائي العربي لمقاربة النصوص السردية. وهو ما يمكن أن نتحقق منه فعلا من خلال قراءتنا للكتابات النقدية اللاحقة حيث نجد أن أغلب نقاد الرواية قد استفادوا من كتاب "بناء الرواية"، وبخاصة أولئك النقاد الذين يعتمدون على الوساطة المنهجية في دراستهم، حيث يتم تلقي المناهج النقدية عبر وسيط موثوق به.

<sup>45</sup>-المرجع السابق، ص162

فالكتاب على الرغم من تميزه بكثافة المفاهيم والنماذج البنائية النظرية يعد "من التجارب التطبيقية المبكرة والناجحة للمنهج البنائي في تحليل النص الروائي العربي" (46).

## II - التلقين المنهجي والتعليمية النظرية

### - معنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي

في سياق التقديم والتعريف بالنظرية البنيوية في ميدان السرد قدمت الباحثة بمعنى العيد ضمن مسارها النقدي الذي ميزته ثلاثة إصدارات أساسية هي "الراوي الموقع الشكل" (1986) وكتاب "في معرفة النص" (1983)، وكتابتها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" الصادر عام 1988. ولعلها المرة الأولى التي يحمل كتاب نقدي عربي هذا العنوان صراحة ويلتزم بالتنظير للسرد الروائي (47).

وإذا كانت القراءة النقدية للخطاب النقدي لا تخلو من صعوبة تتعلق أساسا بتسوية الأحكام، وباختيار نوع القراءة وغايتها وطبيعتها محاورتها للنص النقدي، فإن إصدار الأحكام النهائية له أيضا محاذيره وقوانينه، التي تجعل من خطاب النقد مجالاً معرفياً يتطلب التحكم في مجموعة من الآليات الإجرائية الكامنة في جوهر الإبداع ونقده. وقد كان اختيارنا لكتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي"، مؤسساً على حقيقة جوهرية تتمثل في أن هذا الكتاب يشكل مرحلة نضج مفترضة لمسار نقدي بدأته الناقدة منذ بداية الثمانينات.

ولذا فإن مرحلة البداية النقدية تعد بعيدة نسبياً، كما أن اكتساب الخبرة المنهجية والوضوح في استيعاب التصورات والمفاهيم والأجهزة المصطلحية واعتماداتها الإجرائية، تصبح أمراً مؤكداً على الأقل في مستوى التأقلم مع الاستعمال الناتج عن التداول والتفاعل المتواصل مع مجمل مكونات المنهج.

46 - عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1 القاهرة 1991، ص 77.

47 عبد الله أبوهيف: النقد الأدبي العربي الجديد ص: 364

كما أن من بين مسوغات اختيار الكتاب هو خصوصيته المتميزة بالطابع التعليمي التلقيني للمنهج البيوي في مجال دراسة السرد. ويظهر هذا المفهوم بجلاء إذا تابعنا نوايا الناقدة **يمنى العيد** حين تشير إلى أن تطبيقات النهج البيوي المعتمد لا تلتزم بنص سردي واحد، بل تمثل القضايا المنهجية عبر الانتقال بين النصوص المتعددة، وبالتالي فإن الغاية المتوخاة من الباحثة هي في أساسها ذات بعد تعليمي. حيث يتم انتقاء النماذج التي تستجيب للإجراء النقدي بصورة أمثل، دون تتبع البناء النصي بأكمله أو متابعة البحث في مجمل مكوناته. وهذا الإجراء في رأينا بجانب حقيقة الدرس البيوي في مقارنة النص الأدبي الذي يري فيه بنية واحدة تتقاطع عبر أنساق ناظمة متكاملة.

ويتضح إصرار الناقدة على طرحها التجزيئي حين تقول: "نحن في كلامنا عن بنية العمل السردى الروائى.. نفضل أن لا نقتصر البحث على عمل سردي روائي أو قصصي واحد نتخذه مثلا لإيضاح مختلف نقاط البحث، ونرى أن نعدد الأمثلة ونتناول الواحد وفق ما نراه مناسبا لإيضاح كل نقطة من النقاط المذكورة فغايتنا ليست دراسة العمل السردى الروائى، غايتنا تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي. لذا فما نختاره من أعمال سردية سيكون في خدمة الدراسة المنهجية"<sup>48</sup>.

إن القول السابق يشير بوضوح إلى طبيعة الممارسة النقدية المتبعة من طرف الناقدة، وهي وإن كانت لا تلتزم بمفردات شعرية السرد وانسجام وتوالي مكوناتها من حيث تفاعل البنية، فإنها بالمقابل تعمل على شرح هذه المكونات وتقديمها بصورة تلقينية، لمتلقي يفترض أنه ليس على اطلاع كاف بنظرية السرد.

وانسجاما مع التوجه العام للدراسة فإن الناقدة بنت بحثها أساسا على مقترحات **تريفتان تودوروف** التي قدمها في مقالته التي تحمل عنوان "مقولات السرد الأدبي" les

48 - يمى العيد: تقنيات السرد الروائى في ضوء المنهج البيوي . دار الفارابي ط بيروت 1999 ص 32

- catégories littéraires<sup>(49)</sup>، ونسخت مراحل الدراسة لتتطابق مع الفصول الأساسية لكتابها، الذي توزعت الفصول المحورية فيه كما يأتي:
- ف2 - العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية.  
ف3 - العمل السردي الروائي من حيث هو قول.  
ف4 - زاوية الرؤية والموقع.  
ف5 - مثال تحليلي لرواية "أرابيسك".

وإذا كان ما قدمته الناقدة **يمنى العيد** بندرج في مجال الخطاب النقدي التعليمي، فإن الصيغة التي تم بها تقديم هذا الخطاب تتصف بجملة من الارتقانات الذاتية، التي حملته أحياناً على الابتعاد عن التأسيس من المصادر أو الإشارة إليها صراحة، وهو ما يفسر الالتزام بنسق بسيط من المشروع النظري الكبير الذي تم تطويره من طرف **تودوروف** في "شعرية النثر" أو "في النحو السردى". وتم الاكتفاء فيما نعتقد بالأطروحات المنهجية الأولى التي ضمتها مقالة "مقولات السرد الأدبي" المذكورة آنفاً.

ففي الفصل المتعلق بدراسة القصة يوصفها حكاية يتم التطرق إلى الأهمية التي يتخذها سياق طريقة تقديم الأحداث، والآلية التي يتم من خلالها إدراك الحكاية. فالأحداث لا تمتلك قيمتها في ذاتها بل عبر الطريقة التي تقدم من خلالها، والكيفية التي تتم بها روايتها، وبذلك لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردى بل كيفية الرواية: كيف يروي الراوي الحكاية<sup>(50)</sup>.

وهذه الحقيقة يحددها **تودوروف** حين يقرر بأن الحكاية هي بنية مجردة تتضمن مجموعة من الإجراءات التي يفرضها طابع الأحداث المكونة لها. غير أن جوهر الحكاية لا يتم عبر تجميع تنابعي للوقائع بصورة تبسيطية، بل من خلال نسق العلاقات القائمة بين الأحداث. فمجرد جمع الأحداث لا يؤدي إلى تشكيل حكاية، إنما العلاقة الاتفاكية بين مجمل الوقائع هي التي تؤلف ذلك<sup>(51)</sup>.

<sup>49</sup>- T.Todorov ; Les catégories du récit littéraire, in communication No 8 1966, page 131.

<sup>50</sup> - يمى العيد : تقنيات السرد الروائي صفحة 30

<sup>51</sup> - T.Todorov. Les catégories du Récit Littéraire communication n 08 1966 page 133

وقد التزمت الناقدة منهجية تودوروف من حيث تقسيمه للعناصر المكونة لدراسة "القصة بكونها حكاية"، حيث تناولت منطق ترابط الأفعال المكونة للنص السردي، بوصفه المستوى الأول الذي يتيح إمكانية ضبط العلاقة الماثلة في مسار الحالة والتحول السرديين. وهذا المنطق الفعلي يتميز بالسببية، وبالإطلاق، حيث أنه لا يتم النظر للأفعال من حيث طبيعتها ومكوناتها، بل عبر دورها الوظيفي داخل السياق السردي؛ "أي إن الأفعال تترايط في ما بينها بعلاقات وظيفية، تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين النصوص الحكائية تحدد لها نمطا بنيويا يكاد يكون واحدا" (52). وهذه العلاقة الوظيفية البنائية محكمة وفق منطق يضمن سيرورة الحكاية عبر انتقال الوضعيات والحالات، من حالة أولية إلى تحول قد يكون مفردا أو متعددا ليصل في الأخير إلى الوضع النهائي.

وقد شرحت يمين العيد هذا المسار عبر تصورهما الخاص، الذي بينت من خلاله أن الحكايات تبدأ عادة بخروج الشخصية نحو غاية معينة، وهذا الخروج يعد بمثابة الحلقة الأولى في المسار السردي. ويكون متبوعا بتعرض الشخصية وصعوبات واعتراضات تعيق سيرها نحو الهدف المرسوم. وهذا المستوى الذي تمثله جملة المعطيات يشكل الحلقة الثانية في المسار الذي يمكن أن نسميه الحلقة الوسطى أو العقدة، وهو مستوى تتناسل فيه المواجهات والصراعات التي على البطل تجاوزها. أما المرحلة الأخيرة فهي بمثابة الوصول إلى حل إيجابي لصالح الشخصية الرئيسية وبذلك ينتهي السرد (53).

وتقدم الناقدة نموذجا تطبيقيا لدراسة منطق ترابط الأفعال في السرد، من خلال تحليلها لحكاية "الجرجوف" المأخوذة من كتاب "حكايات وأساطير يمنية" (54). وتقوم بتقسيم الحكاية إلى أربعة مقاطع تتضمن في بنيتها المسار الأولي لمنطق تطور الأفعال، من الحالة إلى التحول والوضع النهائي، حيث تبدأ بخروج مجموعة الفتيات للقطاف، ثم

52 - يمين العيد: تقنيات السرد الروائي ص 33.

53 - المرجع نفسه، ص: 34.

54 - علي محمد عبدو: حكايات وأساطير يمنية دار العودة بيروت دار الكلمة صنعاء 1978 ص 11-21



تتأزم الوضعية بوقوع الفتاة في قبضة "الجرحوف"، وتأتي المرحلة النهائية بقتل الجرحوف وعودة الفتاة صحبة أخيها إلى البيت<sup>(55)</sup>.

ومنطق التحليل الذي اعتمده الناقد، يستند إلى مفهوم الحلقة السردية، الذي طرحه كلود بريمون في مقاله "منطق الممكنات السردية"<sup>(56)</sup>. غير أننا لا نعثر على أي أثر للإحالة إلى مفهوم بريمون لدى الناقد، ولا إلى التقسيمات التي أعتمدها لتحديد مفهوم الحلقة السردية حين قسمها إلى نمطين أساسيين يتم وفقهما تطوير الحركة الفعلية للسرد؛ هما مسار التحسين Amélioration، ومسار التهديم Dégradation<sup>(57)</sup>.

كما أننا لا نجد إشارة إلى تودوروف الذي استعار مفهوم بريمون وأطلق عليه مصطلح النموذج الثلاثي le modale triadique، هذا النموذج القائم أساساً على ثلاثة وحدات حدثية فعلية هي: الفعل، الاختلال والتوازن، وتشكل هذه الوحدات من مجموعة متنوعة من السرود الصغرى الجزئية Micro-récit<sup>(58)</sup>.

ونجد بمقابل ذلك إشارة عامة بمجملتها لمختلف منطري السرد من أمثال بروب، وغريماس، وتودوروف، وجينت، وتحيلنا الناقد للاطلاع أكثر بالعودة إلى كتاب وسيط ينقل أفكار وتوجهات المنظرين السابقين<sup>(59)</sup>. وبقدر ما في هاته الإحالة من توجيه للقارئ، فإنها تعكس الاختزال الكبير للطرح النقدي عندما يغفل المتن الأصلي للمرجع النظري، ويتم الاستعانة بكتب وسيطة دون تدقيق معرفي. وهو ما لا يخدم القيمة المعرفية والإجرائية للطرح النقدي المعتمد.

وهذا المسار الاختزالي وغير المؤسس على حذر منهجي، جعل الناقد تقع في خطأ ناتج عن سوء ترجمة لمقال تودوروف الذي اشرنا إليه سابقاً. فهي تجعل من "الحوافز" جزءاً من العلاقات التي تحكم الشخصيات والصلات القائمة بينها، على اعتبار أن "الحوافز" هي أفعال الشخصيات، فتقول: "قدم تودوروف لوحة محيطية لكن مختزلة

<sup>55</sup> - يعني العيد: تقنيات السرد ص 43 - 45

<sup>56</sup> - Claude Bremond; logique du possible narrative, Communication No 8 page 68.

<sup>57</sup> - Ibid p :69

<sup>58</sup> T.Todorov. les catégories du Récit littéraire communication page136

<sup>59</sup> - انظر الهامش في الصفحة 50 من كتاب يعني العيد تقنيات السرد.

ومبوبة لمجمل الحوافز التي تحكم أفعال الشخصيات في علاقات السرد الروائي... هي الرغبة، التواصل، المشاركة " (60). غير أنه بالعودة إلى مقال **تودوروف** نجد أنه يقدم رأياً لـ **توماشفسكي** يرى فيه أن الحكاية بوصفها نظاماً من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وخصائصه وملامحه المميزة (61).

ويلاحظ **تودوروف** أن مقولة **توماشفسكي** صالحة بالنسبة للحكايات القديمة فقط، أما بالنسبة للأدب الغربي المعاصر فإنها غير ذات أهمية، لأن الشخصية أصبحت عنصراً أساسياً في النصوص الروائية، وتتحدد فاعليتها من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى. وعلى الرغم من تعدد وتنوع وتفرع هذه العلاقات، يرى **تودوروف** أنه بالإمكان اختزالها في ثلاث علاقات أساسية أو مسندات قاعدية *Prédicats de Base* هي الرغبة، التواصل، والمشاركة. وهذه الملاحظات تجعلنا نقر أن الناقدة لم تتحكم بصورة كافية في صياغة المصطلح وتحديد أبعاده ومرامييه بالشكل الذي ورد فيه في الأصل. وقد أدى هذا القصور إلى إحداث تشويه كلي للمنهج المعتمد، اعتباراً من أن كل اختلال يشوب المستوى النظري سيحدث اختلالات كبيرة في مستوى الإجراء النقدي التطبيقي.

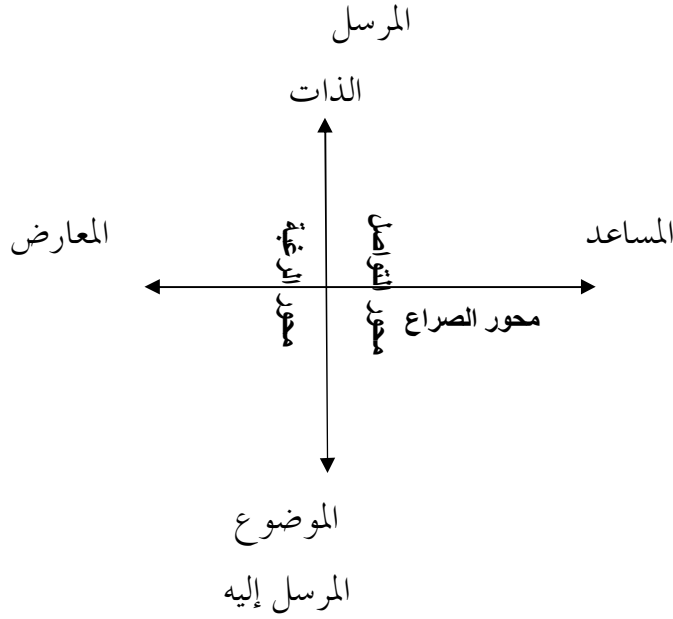
كما أن نزعة الاختصار والاختزال طالت أيضاً منظومة العلاقات التي اقترحها الناقد **أ. ج. غريماس** ضمن ما سماه النموذج العاملي *le schéma actantiel* الذي يقسم بموجبه الأفعال في النص السردي إلى ست مجموعات، تشتغل في شكل حزمة من الأفعال تؤدي نفس الدور الوظيفي اسمها العوامل " *les actants* " (62). قائمة على قاعدة التقابل هي: المرسل، المرسل إليه، الذات الموضوع، المساعد المعارض. وترتبط هذه العوامل في سياق ثنائية تتحكم فيها ثلاث علاقات أساسية هي: الرغبة، الصراع والتواصل.

60 - يعني العيد: تقنيات السرد الروائي ص 52

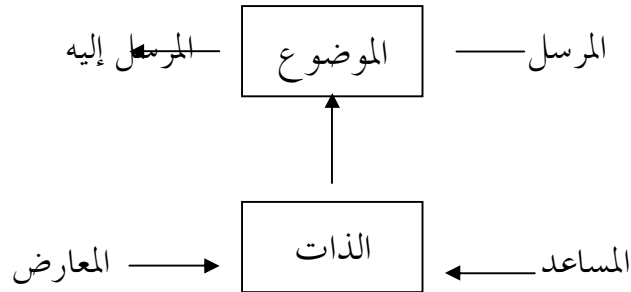
61 - T.Todorov : Communication, No 8 page 138

62 - A.J.Greimas sémantique structural. Larousse 1966 page 173

فالعلاقة الأولى والثانية تتقاطعان عبر محورين متقاطعين يمثل المحور الأول علاقة الرغبة بين الذات والموضوع، أما المحور الثاني فتمثله علاقة الصراع بين العامل المساعد والعامل المعارض. أما العلاقة الثالثة فهي التواصل وتكون بين المرسل والمرسل إليه، كما يتضح في الشكل التالي:



وقد قدم غريماش الترسيم النظرية للنموذج العائلي على الشكل الآتي: (63)



<sup>63</sup>- Ibid, page180.

أما الناقدة فقد قدمت ترسيمة مغايرة لما نسميه النموذج العملي بصورة غير دقيقة، ولا تفي بطبيعة الصلات القائمة بين العوامل، وهو ما يجعل الشكل الذي قدمته في كتابها فاقدا للفائدة المعرفية المطلوبة\*؛ حيث إنها أسقطت الأسهم المعينة لعلاقة العوامل ببعضها، وغيرت موقع كل من العامل الذات والعامل الموضوع وحصلت كل واحد منها مكان الآخر فقلبت بذلك الأدوار العاملة والعلاقات بخفة عز نظيرها<sup>(64)</sup>.

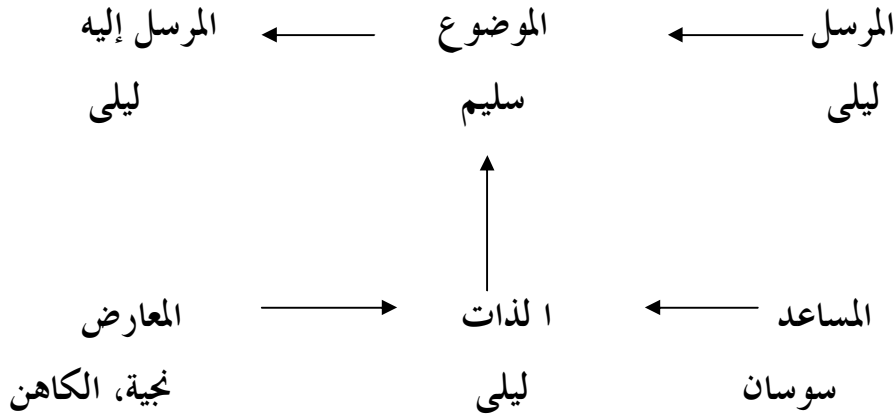
كما أن جوهر العلاقات التي يبني وفقها النظام العملي هي في الأساس نسبية من المكونات السردية أو البرامج السردية المماثلة في مستوى السطح، حيث إن المرسل هو الهيئة الأساسية للسرد وهو الذي كلف الذات بالقيام بالفعل بناء على عقد يقام بينهما، وتكون غاية الذات هي الحصول على الموضوع، ويكون المرسل هو المستفيد في النهاية لتحقيق موضوع الرغبة. أما العامل المساعد فيعني الذات لتحقيق موضوع الرغبة، في حين يقوم العامل المعارض بالفعل بإعانة والسعي لعدم تمكن الذات من تحقيق الاتصال بالموضوع.

كما يضيف غريماس في سياق تحديده للأدوار العاملة، أنه بإمكان فاعل واحد أن يقوم بعدة أدوار عاملية، وهذا إذا كان المرسل قيمة فكرية قائمة في داخل الذات الفاعلة وعند تحققها تعود الفائدة على الذات نفسها، فنجد أن الذات تقوم بثلاثة أدوار عاملية هي المرسل، المرسل إليه والذات في نفس الوقت. وهذا الأمر لم تنتبه له الناقدة **يمنى العيد** حينما قسمت الأدوار العاملة لقصة "مضجع العروس" على الشكل التالي:

<u>المرسل</u>	<u>الموضوع</u>	<u>المرسل إليه</u>
ليلي	الزواج	سليم
<u>المساعد</u>	<u>الفاعل</u>	<u>المعارض</u>
سوسان	الحب	نجية، الكاهن

<sup>64</sup> - سامي سويدان النقد العربي الحديث والنص الأدبي قضايا وإشكالات ورهانات الفكر العربي المعاصر عدد 116-117، حريف شتاء 2000-2001، ص 73.

فهذه الترسيمة إذا حاولنا تطبيقها على قصة "مضجع العروس" نجد أنها تخلو من الدقة، والانسجام بناء على طبيعة النموذج العملي؛ لأن ليلي هي المرسل والذات في نفس الوقت، وتسعى للاتصال بموضوع الرغبة، وهو سليم والمرسل إليه نفسه ليلي لأنها المستفيدة من فعل التواصل، ويبقى العامل المساعد والعامل المعيق قائمين في موقعهما، ولذلك نرى أن الترسيمة تكون على الشكل الآتي:



كما أن فشل ليلي في تحقيق موضوع الرغبة والاتصال بسليم وقتلها لحبيبتها ثم الانتحار<sup>(65)</sup>. إنما يؤكد العلاقة القائمة بين العامل المرسل، والعامل الذات؛ فالمرسل يكلف الذات بالقيام بالفعل للحصول على موضوع الرغبة، غير أن المرسل يحاسب الذات في مستوى الاختبار التمجيدي الذي يقيم من خلاله المرسل أفعال الذات، فإن نجحت في تحقيق العقد المبرم فيكون لها الثواب، وإن فشلت فسيناها العقاب وهو ما تم فعلا في القصة المذكورة آنفا.

وهذه الصلات القائمة بين العوامل تشكل المستوى الأول الذي يمثله النموذج العملي في حالة الثبات، أما إذا قمنا بدراسة النموذج العملي في وقته فإنه يتيح جملة من الإجراءات التي تضبط العلاقات الحالية، بين الأدوار العاملة والقائمين بالفعل وعلاقات

<sup>65</sup> - بحث العيد: تقنيات السرد ص56

الحالة والتحول والاتصال والانفصال، ويتم ذلك عبر مضاعفة المشروع السردي (66)، وتحديد الهيئة والاختبار، ودراسة مكيفات الفعل وصلتها بالقدرة والأداء، وعلاقة المصدقية بين الظاهر والباطن. كما أن المستوى الدلالي، الكامن في البنية العميقة للنص السردي، ويتم الكشف عنه عبر تحديد المعاني السياقية والقطب الدلالي، والمربع السيميائي (67).

ويتيح الجهاز النظري والإجرائي لسيمياء السرد، تفكيك النص إلى مجموعة من البرامج السردية الأساسية والجزئية موزعة على المحاور التي أشرنا إليها سابقاً، وبالتالي يمكن التحكم بصورة أدق في مختلف مكونات النص السردي ودراستها من منظور العلاقات المتشابكة التي تحكم سيرورة القصة وآفاقها. غير أن ما قدمته الناقد **يمنى العيد** بشأن النموذج العملي بقي في المستوى الشكلي السطحي، ولا يمكن أن يؤدي الوظيفة التعليمية المتوخاة من طرفها، وذلك للقصور الكبير في تحديد الخلفيات الأساسية للمشروع المدروس، واكتفت بالإشارة إلى مكونات النموذج العملي دون البحث في شبكة العلاقات والخصائص التي تحكمه، والنظام الذي يسيره والوصول إلى جملة النتائج الممكنة التي تنتجها عملية تطبيق النموذج على النص السردي.

## II.1 - العمل السردي من حيث هو قول:

في المستوى الثاني من دراسة القصة استندت الباحثة بصورة أساسية إلى التقسيم الذي اقترحتة **تودوروف** حين طرح دراسة مستوى الخطاب في القصة في ثلاثة مباحث هي الزمن Temps، الصيغة Mode، والمظهر Aspect (68) وقد ترجمت الناقد هذه المباحث وأعطتها صفة المقولات وعرضتها على الشكل التالي:

- مقولة زمن القص

<sup>66</sup> - محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس 1993 ص 46.

<sup>67</sup> - A.J.Greimas: langues 1978. pages: 5-57 و انظر sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage. Hachette.1993.

<sup>68</sup> - TZVETAN todorov: les catégories du récit littéraire. p 145-149

- مقولة هيئة القص

- مقولة نمط القص

وتدعم الناقدة تصورهما الذي يتدرج في السياق التعليمي بإحالتنا في الهامش على جيرار جنيت في كتابه figures III الذي ضمنه التصنيفات المذكورة سابقا، حيث تناول بالتفصيل مفاهيم الزمن والصيغة والرؤية، وأعطى مسارا إجرائيا دقيقا يمكن توظيفه بصورة منهجية على كل نص سردي. مشيرا إلى أن التصنيف الذي يقترحه في دراسة المستوى الخطابي للنص السردي بأنه قد اقتبسه من تودوروف<sup>(69)</sup>.

وإذا بدأنا بحثنا في مقولة زمن القص فإننا نلاحظ الطابع التعميمي في دراسة مكوناتها، والتي قسمتها الناقدة على غرار تودوروف وجنيت إلى الترتيب أو النظام، المدة، والتواتر<sup>(70)</sup>. غير أن الأسلوب الذي تم من خلاله التطرق للمكونات الثلاثة السابقة جاء بصيغة شارحة تبسيطية غايتها الأساسية توضيح المفاهيم قبل ممارسة الإجراء التطبيقي.

فبالنسبة للترتيب تقسّمه الناقدة إلى ترتيب أول يتعلق بمستوى الأحداث والوقائع، وترتيب ثاني يكون خاضعا لمنظور الراوي ولطريقته التي أرتاها لتقديم الأحداث، لتلخص إلى أن الشكل الأول يمثل مستوى الوقائع (القصة) والمستوى الثاني يكون مستوى الخطاب. وفي حقيقة تقديرنا لهذا العرض، نجد أن أسلوب الاختصار والاقتراب قد ميز الإشارة إلى مفهوم الترتيب كما لاحظناه عند تودوروف وجنيت، ويتضح هذا الأمر بصورة أكبر حين تلخص الناقدة المكونات المنهجية والإجرائية لمقولة الترتيب، وهي كما نعرف تمتد من السوابق إلى اللواحق، بتفرعاتها الداخلية والخارجية وتتضمن التذكارات والذكريات، والوظائف المتعددة والمختلفة لكل إجراء ترتيبى زمني، كما تتضمن أساليب التتالي والتعاقب والتضمين. إلا أن معنى العيد لم تتناول كل التقسيمات والتفريعات المقترحة، واكتفت بتقديم عرض لا يستجيب برأينا للأسس

<sup>69</sup>-Gerard. Genette: figure III page74.

<sup>70</sup> - معنى العيد تقنيات السرد الروائي ص.73

المفهومية للإجراء المنهجي، كما أورده تودوروف وجنيت. واكتفت بالإشارة إلى أن الراوي يكسر زمن القصة ويخلخل مسار الأحداث عبر انتقاله بين الماضي والحاضر، وأهملت كلية كل إشارة إلى الزمن المستقبل أو الاستشراف كقيمة زمنية تنبؤية.

تقول: "إن الراوي يكسر زمن قصته، أو يكسر حاضر هذا القص ليفتحه على زمن ماض له، وقد يكرر الراوي (أو المؤلف الضمني) هذه اللعبة، فيكسر زمن قصه أكثر من مرة، ويفتحه على ماض قريب حيناً، وعلى ماض بعيد حيناً آخر... وقد يتفنن في هذه اللعبة فيداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصه وليحقق غايات فنية أخرى (منها التشويق والتماسك، والإيهام بالحقيقي)"<sup>(71)</sup>.

إن النبرة الأسلوبية الإنسانية لهذا الخطاب النقدي تفتقد إلى التحديد والوضوح والمنهجية المتناسكة لتحديد المفهوم. وتوحي بحسب رأينا إلى نزعة تلخيصية مجملة لا تسعى للوقوف عند حدود التفاصيل، وتدقيق أبعاد المصطلح النقدي؛ بل تعمل على تقديم تصور خاص عن المصطلح وأبعاده المفهومية، من منظور القراءة الخاصة للناقدة. ونتبين ذلك بوضوح حين تنتقل الناقدة إلى مستوى التطبيق، حيث نكتشف أن فهمها لمقولة الترتيب إنما هو فهم أولي أو أنها أرادت الوفاء لترعتها التعليمية، فجاء التطبيق بطريقة مدرسية خالية من أي عمق تحليلي.

لقد اختارت **يعني العيد** نموذجاً تطبيقياً هو قصة "أوديب" لكن ليس في نصها الأصلي، بل عمدت إلى تلخيصه ثم عمدت إلى ترتيب أحداث هذا الملخص في مرحلة أولى ترتيباً تتابعياً تاريخياً ضمن عشر مقاطع وقائعية: أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي. لتقول إن هذا الترتيب هو مستوى الوقائع (القصة). أما مستوى القول (الخطاب) فكان بصورة أخرى قام الراوي بإعادة ترتيبها فكانت كما يلي: ح، د، هـ، و، ج، ب، أ، ز، ط، ي<sup>(72)</sup>. ونحن إذ نلاحظ أن التعليق اللاحق لهذا النموذج لم يقدم تحليلاً معمقاً

<sup>71</sup> - المرجع السابق، ص 75

<sup>72</sup> - المرجع نفسه، ص 80



لعلاقة الترتيب في كل ممكناتها، نقول بأن الانتقاء المنهجي والإجمال الإجرائي الذي يسعى لغاية تعليمية لم يستجب لروح المنهج وإيالياته الإجرائية على الوجه الأتم. وإذا انتقلنا إلى المبحث الثاني في دراسة الزمن في الرواية وهو المدة *Durée* والذي حدده جبرار جينيت في العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن السرد، حيث تمكننا دراسة المدة من معرفة المستوى الأسلوبي لإدراك علاقة الأحداث بالوصف أو العرض، انطلاقاً من توجيه الراوي لمسار السرد. في هذا المبحث نجد أن الناقد يعني العيد تعطيه تعريفاً خاصاً حيث تربطه بدراسة العلاقة بين مدة الوقائع وطول النص، وهذا التصور هو في الحقيقة الأمر يعكس بصورة مباشرة ما قدم جينيت في كتاب *Figures III*، وتعرف **بمعنى العيد "المدة"** بأنها سرعة القص "وتتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياساً لعدد أسطره أو صفحاته" (73).

واستناداً لهذا التصور فإنها تتحدث عن حركات الاستغراق الزمني الأربعة المعروفة بأسلوب تعليمي مدرسي، غايته إبلاغ المتلقي بمفهوم الاستغراق الزمني. واعتمدت في استخراج النماذج التطبيقية على قصة "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران، حيث مارست مقارنة انتقالية مدرسية غايتها الأساسية هي توضيح النموذج الإجرائي المطروح. غير أننا نجد أن الأمثلة المقدمة مجتازة عن سياقها ولا يمكن أن تعمق المعرفة المنهجية لدى المتلقي حتى يكون بمقدوره ممارسة الإجراء النقدي لاحقاً.

فبالنسبة للحركة الزمنية الأولى التي تسميها الفز *Ellipse* تقدم المثال الآتي: "وذهب الربيع وتلاه الصيف وجاء الخريف ومحبي لسلمي تتدرج من شغف فتى في صباح العمر بامرأة حسناء...". وتعلق عليه قائلة: "نلاحظ مرور تسعة أشهر على مستوى الوقائع، وتكاد هذه المدة أن تعادل الصفر على مستوى القول (74). أما بالنسبة

73 - figures 3 page 123

74 - معنى العيد: تقنيات السرد الروائي. ص 82

للحركة الزمنية الثانية التي تسميها الاستراحة Pause فإنها تقدم مثالا مجتزأ من قصة "الأجنحة المتكسرة".

ونفس الشيء يحدث مع الحركة الزمنية الرابعة "الإيجاز" sommaire. المأخوذ من قصة "خليل الكافر" لجبران خليل جبران أيضا.

وإذا كانت هذه النماذج المقدمة منتقاة من نفس المجموعة القصصية، ومن مقاطع مختلفة منها بدليل تباعد الصفحات (المثال الأول ص 210، المثال الثاني ص 221، المثال الثالث ص 122)؛ فإننا لا نعثر على أي مثال مقدم بالنسبة للحركة الزمنية التي تسميها المشهد SCENE. واكتفت بتعريفها بأنها تخص الحوار "حيث تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع، الطول الذي تستغرقه على مستوى القول" (75).

إن المنهجية المعتمدة في تقديم مكونات النقد البيوي لدراسة الزمن السردية كما لاحظنا، تميزت بالاختزال في المفاهيم. فعلى الرغم من استيعاب الناقدة السليم للأبعاد والخصوصيات التي تنطوي عليها التقسيمات المنهجية، إلا أنها بحكم منطلقاتها المنهجية لا يمكن أن تؤسس لرؤية متكاملة للخطاب النقدي في إدراك الخصائص البيوية للنصوص السردية.

وفي مستوى آخر من تعليقنا على ما قدمته الناقدة بشأن الاستغراق الزمني "المدة" نشير إلى أن الناقدة لم تشر في تحديدها للحركات الزمنية إلى جيران جنيت، ولا إلى الخطاطة الرمزية التي حدد من خلالها العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو كما يسميها زمن السرد Temps du Récit ويرمز لها بـ TR، وزمن الحكاية Temps de l'Histoire ويرمز لها بـ TH والتي يقدمها كما يأتي:

Pause :Tr=n.Th=0 donc Tr= ∞ >Th

Scene: RT=TH

Sommaire: TR<TH

Ellipses: TR=0,TH=n,donc TR< ∞ TH (76).

<sup>75</sup> - المرجع السابق، ص 83

<sup>76</sup> - Gérard Genette: figures 3 seuil 1972, page 129

فالإحالة إلى الأصول النظرية عنصر أساسي تقتضيه الأمانة العلمية، وتتطلبه حتى الزعة التعليمية المعتمدة من طرف الناقدة، التي نسبت لنفسها الصيغ الرمزية للحركات الزمنية للسرد من خلال الإشارة إلى مصدرها، بمصطلحات جديدة. فهي تطلق مصطلح "قول" على: discours. بمعنى الخطاب أو القص، ومصطلح "وقائع" على Histoire. بمعنى "الحكاية". وتقدم ذلك بقولها "نشير بالرمز ز/ق إلى الزمن على مستوى القول وبالرمز ز/و إلى الزمن على مستوى الوقائع ونكتب المعادلة على النحو التالي:

- القفز Ellipse

ز/ق > ∞ ز/و أي أن زمن القص أقصر بما لا نهاية من زمن الوقائع.

- الاستراحة Pause

ز/ق < ∞ ز/و أي أن زمن القص أطول بما لا نهاية من زمن الوقائع.

- المشهد Scène

ز/ق = ز/و أي أن زمن القص يساوي زمن الوقائع.

- الإيجاز Sommaire

ز/ق > ز/و أي أن زمن القص أقصر من زمن الوقائع (77).

و حين تنتقل الناقدة إلى العنصر الثالث من الاستغراق الزمني المحدد بالتواتر Fréquence، نجدها تخالف ما قامت بها سابقا حيث تصرح بأنها تعتمد على ما قدمه جنيت في كتابه figures III، سواء في تحديد مفهوم التواتر وأنواعه، أو من حيث الأمثلة المقدمة التي أوردتها المترجمة بحسب تصنيفها المعتمد في الأصل. وتضيف إلى ذلك صيغة ترميزية تحدد من خلالها طبيعة العلاقة القائمة من مختلف أنواع التواتر (78).

غير أنها تحمل الحديث عن تصنيف التواتر الذي قسمه جنيت إلى قسمين هما: السرد المفرد Singulatif والسرد التكراري Itératif. ويتفرع كل قسم بدوره إلى تنويعين مختلفين، ولا نجد أي أثر للحديث عن مصطلحي السرد المفرد أو السرد التكراري، ولا

77 - بحى العيد، تقنيات السرد الروائي: ص. 82-84

78 - المرجع نفسه، ص: 85-86

إلى مختلف الممكنات التي يتيحها هذا التقسيم، ولا إلى أبعاده وطرق تمثله في مستوى النص السردي، ولا حتى إلى أبعاده الجمالية.

وهذا الإغفال برأينا يعود إلى نزعة الناقدة إلى إجمال الإجراء النقدي، وتبسيطه، رغم أنها تسعى في نهاية مبحث التواتر إلى مناقشة القيمة المنهجية لهذا المبحث، وترى أنه يقترب من مبحث الدراسة الأسلوبية، أكثر من اقترابه من مبحث الزمن حيث تقول: "في ضوء هذا التوضيح الموجز يمكننا أن نفهم السبب الذي حمل بعض النقاد على إدخال نقطة التواتر في الدراسة الأسلوبية، وعدم إدراجها في مقولة الزمن" (79).

## II.2- الرؤية السردية

إذا انتقلنا إلى القسم الثاني من دراسة النص السردي لدى **يمني العيد** نجد أنها تطلق مصطلح "هيئة القص" على ما يعرف في النقد البنيوي بالرؤية السردية. ويبدو القسم الثاني مهما من حيث الطرح النظري للسؤال المتعلق بالتمييز بين الكاتب والراوي، والوظيفة التي يؤديها الراوي في النص وعلاقته بالشخصيات الروائية المختلفة، وتقرر من خلال إجابتها "أن البحث في مقولة هيئة القص يتجاوز موقفاً كان يرى أن القصة التي كتبها الكاتب هي تعبير عنه، أو عن شخصه وبذلك تتحول القصة إلى دراسة عن الكاتب" (80).

فالاهتمام بالراوي هو تجاوز للنظرة الكلاسيكية في مقارنة النصوص السردية، ومتابعة لمسار التطور الذي عرفه الفن الروائي منذ **فلوير** إلى **سارتر**، و**جويس**، و**بروست**. وقد اعتمدت الناقدة في عرضها لمفهوم الرؤية السردية على دمج التصور المنهجي لكل من **تودوروف**، و**جينييت**، حيث قامت بصياغة جدول يشمل أربع وضعيات للراوي في علاقته بما يروي، وهذه الوضعيات تعود في أصلها إلى حالتين أساسيتين:

- الأولى وتخص الراوي المشارك في الأحداث أو الداخلي.

<sup>79</sup> - المرجع السابق. ص 87

<sup>80</sup> - المرجع نفسه، ص 88 .

- أما الحالة الثانية فتتعلق بالراوي الذي يراقب الأحداث أو الراوي الخارجي، وقد قدمت **بمعنى العيد** تصورهما ضمن التقسيم الآتي:

أ- راو يحلل الأحداث من الداخل

1- بطل يروي قصته (ضمير الـ أنا) حاضر

2- راو يعرف كل شيء (كلي المعرفة) غير حاضر

ب- راو يراقب الأحداث من الخارج

1- شاهد حاضر

2- راو لا يحلل، ينقل بواسطة غير حاضر (81)

وفي مسعى تعليمي ينسجم مع منطلقها المنهجي تقدم الناقدة التقسيم السابق كما يلي: "في ما يلي نقدم لوحة شاملة تلخص أنواع الرواة، ثم نعود ونقدم بواسطة الأمثلة التوضيحية شرحاً لكل نوع من هذه الأنواع لذا ننصح القارئ، بأن يعود ثانية إلى هذه اللوحة بعد قراءته الشرح لأنها إذ ذاك ستبدو أكثر وضوحاً وأسهل فهماً" (82).

ونحن إذا تأملنا التقسيم الذي تقترحه الناقدة نجد أنه هو نفس التقسيم الذي طرحه **جينيت** في مبحث الصوت السردي، حيث يشير إلى المتكلم في القصة ليس من منظور الرؤية أو المسافة التي تفصله عن الأحداث والشخصيات، بل من خلال وضعه كسارد داخل القصة أو خارجها وكذلك طبيعة مستواه السردية. فالسارد الذي يكون داخل القصة إما أن يكون غيري القصة، أي إنه يروي قصة هو غائب عنها، غير أن وظيفته تكون شعرية، ومثال ذلك **شهرزاد** في قصص "الف ليلة وليلة". أو أن يكون السارد داخل القصة ويروي قصته الخاصة، فتكون بذلك وظيفته توثيقية ومثال ذلك "عوليس" في إلياذة **هوميروس**.

81- المرجع السابق، ص 91

82- المرجع نفسه، ص 89

أما السارد الخارج عن القصة فيتخذ وضعين؛ إما أن يكون غيري القصة ويقوم بنقلها دون تحليل، وتكون وظيفته التوجيه؛ أو أن يكون مثلي القصة ويكون في هذه الحال ساردا من الدرجة الأولى يقوم بوظيفة الشرح<sup>(83)</sup>. وقد وفقت الناقدة في تحليل وضعيات القائمين بالسرد وتحديد وضعياتهم، اعتبارا من المسافة القائمة بين الراوي وما يروي، وقدمت لنا أربعة أصناف من الرواة هم:

1- الراوي بضمير أل أنا

2- الراوي كلي المعرفة

3- الراوي الشاهد

4- الراوي الذي يروي من الخارج

وإذا كان هذا التصنيف فيه اجتهاد لتكييف وضعية الرواة وفق علاقتهم الداخلية، فإن الناقدة قدمت الأمثلة التوضيحية من نصوص روائية متعددة. حيث قدمت تمثيلا للنموذج الأول بالمقطع الأول من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لطيب صالح، أما النموذج الثاني فهو مأخوذ من نص "حكايات الاحتلال والمقاومة" لمحمد عبده ص170، أما النموذج الثالث فهو مأخوذ من رواية "تحت شرفة أنجي" لحسن داوود ص9، والنموذج الأخير مستل من ثلاثية "مدن الملح" لعبد الرحمان منيف من رواية "التيه" ص569<sup>(84)</sup>.

وهذا التعدد في اقتناء النماذج ينسجم مع الانتقائية التي تبنتها الناقدة في منهجها التعليمي البيداغوجي لتوضيح المفاهيم البنيوية. غير أن هذا الاجتزاء من نصوص متعددة يفقد الإجراء النقدي انسجامه، وقد يسقطه في التبسيطية التي لا تمكن القارئ من تشكيل تصور شامل عن النص الروائي المدروس.

<sup>83</sup> - جبرار جينيت: خطاب الحكاية ص152

<sup>84</sup> - بمن العيد: تقنيات السرد الروائي ص 94-104

## II.3- مقولة نمط القص الصيغة:

تفيدنا الاجتهادات النظرية البنيوية في مجال السرد، إلى أن هناك صيغتين أساسيتين يمكن أن تكون عليهما النصوص السردية، حيث إن الراوي في علاقته بما يروي، أما أن يقدم الأحداث بطريقة توحى للمتلقى بأنه يعايشها، وهذه الصيغة الأسلوبية تسمى العرض *Showing*، أوي قوم بسرد الأحداث والأقوال بدلا عن الشخصيات القائمة بها في السرد وتسمى هذه الصيغة السرد *Telling*

وهذه القضية التي اعتمدها أفلاطون في تقسيم الشعر إلى شكلين هما: المحاكاة والحكي التام، نالت اهتمام نقاد السرد خاصة **تودوروف** الذي فصلها في مبحثه الذي أسماه صيغ السرد *Modes du Recit*. وأقر بذلك أسلوبين للخطاب السرد هما الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر<sup>(85)</sup>. واستنادا لهذا الطرح قام **جينيت** باقتراح مفهوم "المسافة" كعنصر ضمن مبحث الصيغة ليميز بين مظهرين للراوي في علاقته بالسرد وهما: سرد الأفعال وسرد الأقوال، حيث إن الفعل السرد يركز إلى مظهر أساسي وهو التعامل مع أقوال الشخصيات وخطاباتها، فإن **جينيت** يضيف أسلوبا خطابيا ثالثا لتصنيف **تودوروف** هو الأسلوب غير المباشر الحر، الذي ميز الكتابات الروائية الحديثة، ويصبح أمام القارئ ثلاث صيغ خطابية هي:

الخطاب المسرود	(خطاب غير مباشر)	Narrativisé
الخطاب المنقول	(خطاب مباشر)	Rapporté
الخطاب المحول <sup>(86)</sup>	(خطاب غير مباشر حر)	Transposé

وقد تناولت **عيني العيد** الحديث عن صيغ الخطاب ضمن مقولة نمط القص من خلال طرحها للأسئلة الأساسية المتعلقة بأسلوبية الخطاب الروائي: "كيف يروي الراوي ما يرى.. هل يروي لنا التفاصيل كلها؟.. هل تختصر؟ هل يتعرف؟. وهو إذ يفعل ذلك هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة، أم يروي بصوته عنها أم انه يداخل بين

<sup>85</sup> - T.Todorov : les catégories du récit littéraire page 150.

<sup>86</sup> - Gérard Genette, discours du récit page 193.

صوتها وصوته. وكيف؟<sup>(87)</sup>. هذه الأسئلة هي التي تضبط مجمل صيغ تفاعل خطاب الراوي وخطاب الشخصيات في النص السردي، في مجالاته الأسلوبية الكبرى، وتبقى التلوينات الصيغية الأخرى خاضعة لذكاء المتلقي، وقد أوردت الناقدة ثلاثة أنماط أسلوبية نرى أنها تمثل العلاقة القائمة بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات. وهذه الأنماط هي:

- 1- نمط أسلوبى يتصف بالمباشرة: وتكون فيه الشخصية تتكلم بصوتها بصورة مباشرة.
- 2- نمط أسلوبى يتصف باللامباشرة: وفيه يتم نقل كلام الشخصيات من طرف الراوي بأسلوبه الخاص.
- 3- نمط أسلوبى لا مباشر حر: وهو نمط يداخل بين صوت الراوي وصوت الشخصية فيبدو الكلام ملتبساً<sup>(88)</sup>.

وإذا كان ما قدمته الناقدة بشأن صيغ الخطاب مأخوذ في أساسه من النقد البيوي كما اشرنا سابقاً، فإنها تخالف هذه المرة طريقتها المألوفة في تقديم النماذج، حيث نجد أنها لم تعد لأي نص روائى للتمثيل لنماذج صيغ الخطاب، واكتفت بوضع جملة بمثابة نموذج لأسلوب الخطاب المباشر، ثم قامت بتحريرها وقلبها عبر الأشكال الثلاثة، وبذلك تكون قد تخلصت من التزامها في قراءة النصوص الروائية، وحولت الدرس النقدي إلى مجرد أمثلة قريبة في صياغتها من تعليمية القواعد النحوية المبسطة.

وربما يعود ذلك لقناعتها بان البحث في صيغ الخطاب ليس من اهتمامات الدرس السردى أو لاضطراب في استقبال الأساس المنهجي لمكونات هذا الدرس. ودليلنا في ذلك أن الناقدة تتخذ موقفين متناقضين وتصدر حكيمين نقديين متعارضين في نفس الصفحة من الكتاب؛ فهي تصرح بان مقولة نمط القص التي تعني أساساً مسألة الأسلوب لا تبدو في نظرها مفصولة عن هيئة القص، فالمقولتان تتقاطعان في المسافة التي

<sup>87</sup> -بمى العيد: تقنيات السرد الروائى ص105.

<sup>88</sup> -المرجع نفسه، ص108



تنهض بين الراوي وما يروي. "أي أن كيف يروي الراوي ما يروي، ليست مستقلة تماما عن كيف يروي الراوي ما يروي ويسمع"<sup>(89)</sup>. وهو ما يعني أن صيغة الخطاب وأسلوبيته لا يمكن فصلها عن موقع الراوي والمسافة التي تنهض بينه وبين ما يرويها وينقله من كلام الشخصيات.

وهذه الحقيقة الماثلة في جوهر الإجراء البيوي في مقارنة النص السردي تتراجع عنها الناقدة، وتعدّها غير أساسية بدعوى أنّها من اختصاص الدراسة الأسلوبية. تقول: "في ما يلي نكتفي بعرض موجز لهذه الأنماط الأسلوبية لأن التفصيل فيها يشكل موضوعا مستقلا يخص بشكل أساسي الدراسة الأسلوبية وهو ما ليس من شأننا هنا"<sup>(90)</sup>.

إن الإقرار بهذا الحكم المنهجي غير المسوغ نظريا يبين عدم التحكم في ضبط المفاهيم النقدية لدى الناقدة في هذا الشأن، خاصة وهي تحيلنا في الهامش إلى كتاب الماركسية وفلسفة اللغة، الذي شاركت في ترجمته مع محمد البكري والذي يتناول في فصله الحادي عشر "خطاب الغير" والعلاقة الأساسية في خطاب الراوي وخطاب الشخصيات، حيث يؤكد ميخائيل باختين على الأبعاد الجمالية والأسلوبية والدلالية التي تترتب عن تدخل الراوي في نقل كلام الشخصيات وخطابها.<sup>(91)</sup>

## II.4-زاوية الرؤية والموقع أو البحث في المصطلح:

في ختام مسار البحث في مكونات الخطاب السردي تنتقل إلى العيد إلى دراسة زاوية الرؤية والموقع، من منظور اتخذ مسارا للبحث في المصطلح وتنويعاته، والاختلافات القائمة بين كل من هيئة القص وزاوية الرؤية، وبين زاوية الرؤية وزاوية النظر، وأخيرا بين زاوية الرؤية والموقع، ثم علاقة الموقع بالصوت السردي. وسعت في مسار تبرير البحث في جدوى المصطلح الذي تهدف لطرحة بديلا عن المصطلحات

<sup>89</sup> - المرجع السابق، ص106 وانظر أيضا ص 118

<sup>90</sup> -المرجع نفسه، ص106

<sup>91</sup> -ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة. دار توبقال، الدار البيضاء 1986ص167-183.

الأخرى، إلى التأكيد على أن مصطلح الموقع يتخذ أبعاداً تجعل من الراوي لا يتساوى مع باقي مكونات النص السردي، لأنه الصوت الذي يختبئ خلفه الكاتب، وهو المنطلق الواقعي في تثبيت العلاقة بين الأدب والمرجع.

من خلال هذه الإشارة نجد أن الناقدة قد انقلبت على المفاهيم التي قدمتها طوال الكتاب المخصص لدراسة النقد البيوي للسرد، وتحولت لهجة خطابها إلى أحكام قيمة مناقضة لما سبق، وما قدمته عبر مسار البحث، وان كانت لم تتخل عن منهجيتها التلقينية.

### III - سعيد يقطين: الوعي النقدي والتطويع المنهجي

يعد الناقد سعيد يقطين من بين الباحثين العرب الذين أولوا عناية خاصة بالبحث عن صيغ جديدة لقراءة النصوص السردية عموماً والروائية على وجه الخصوص، وإذا كانت دراسته الكثيرة(\*) قد تناولت موضوعاً أساسياً هو الخطاب السردى، فإننا في مجال بحثنا نتناول دراسته للخطاب الروائى، من خلال كتابه تحليل الخطاب الروائى 1989. وتعد دراسته في هذا الكتاب جهداً تنظيرياً مكتملاً من حيث إحاطته بجوانب الدرس النقدي المتصل بتحليل الخطاب الروائى، وذهب بعض الباحثين إلى اعتبار كتاب تحليل الخطاب الروائى الجهد لتنظيرى الأول المكتمل<sup>(92)</sup> في الساحة النقدية العربية. وذلك يعود أساساً في نظرنا لقيمتها المعرفية، وأساسه المنهجي الذي يمتاز بالوضوح والدقة، والوعي الكامل بالإجراء النقدي، كما أن عمل الناقد على توضيح المرجعيات المنهجية المعتمدة، ومقارنتها وانتقاء ما يتناسب وتصوره النقدي، يجعل المتبع لهذا المسار، يصل إلى نتيجة تشير إلى تحكم الناقد في اختياراته ووعيه العام بالممارسة النقدية التي يقارب من خلالها مجمل المدونات الروائية التي اعتمدها في مجال التطبيق. كما يمكننا ملاحظة أن الناقد عمل على ربط التقديم النظري بالممارسة الإجرائية، وهو سلوك نقدي، يدخل ضمن

\* - أصدر الناقد عدة كتب أهمها: القراءة والتجربة 1985، تحليل الخطاب الروائى 1989، انفتاح النص الروائى 1989، الرواية والترات السردى 1992، ذخيرة العجائب العربية 1994، قال الراوي 1997، الكلام والخير 1997.  
<sup>92</sup> - عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000، ص 368.

سيرورة بيداغوجية تعليمية، بالإضافة إلى قيمة اختباريه لمدى قدرة المنهج المعتمد على فك إشكالات الخطاب المدروس. ويتناول **يقطين** في بحثه مستويين يتعلق الأول بتحديد مكونات الخطاب الروائي في مظهره النحوي، المكون من الزمن، والصيغة، والرؤية، أما المستوى الثاني فيعتمد فيه إلى دراسة تطبيقية في خمس روايات هي:

الزيني بركات: لجمال الغيطاني.

الوقائع العربية: لاميل حبيبي.

أنت منذ اليوم: لتيسير سيول.

الزمن الموحش: لحيدر حيدر.

عودة الطائر إلى البحر: لحليم بركات.

ويعرض الناقد منذ البداية إلى المنهج الذي يستمد منه فرضيات التحليل النقدي، حيث يوضح منطلقاته بالقول: "نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا ننتقل فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر"<sup>(93)</sup> وهذه الإشارة العامة للمنطلقات المنهجية، يؤكدها **يقطين** عند مباشرة تقسيمات حدود الدراسة السردية، فيؤكد أن التقسيمات التي يعتمدها في دراسته تستند بالأساس إلى التمييز الذي أقامه **تودوروف** و**جينيت** بين مستويين اثنين في السرد هما القصة والخطاب وهذا البعد الإجرائي يسميه **يقطين** "المستوى النحوي"<sup>(94)</sup>، وبذلك تكون مجالات الدراسة المعتمدة في كتاب تحليل الخطاب الروائي، محكومة بضوابط المنهج البنيوي السردية كما بلورته بشكل واضح وأساسي كتابات النقد الجديد في فرنسا، وإذا اعتبرنا أن الأخذ بالمحددات المنهجية المقترحة لدراسة الخطاب الروائي قد تم اعتمادها في المقاربة النقدية، سنسعى إلى تتبع المسار الذي قدمه الناقد في مجال البحث في مكونات الخطاب الروائي، وتطبيقاته على النصوص الروائية. لتبين مدى التمثل للمنهج المعتمد، في مستوى مفاهيمه وإجراءاته.

<sup>93</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب ص6.

<sup>94</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب ص50.

وما هي العناصر الجديدة في قراءة الرواية، وهل أفاد **يقطين** من خلال مقارنته المنهجية في تقديم معرفة نقدية، أسهمت في بناء خطاب نقدي متجانس ومتناسك. ولبلوغ ذلك نعمل على إتباع البحث وفق الخطوات الآتية:

### 1.III مفهوم الخطاب الروائي: المرجع والتصور

يقدم سعيد يقطيني في مبحث تحليل الخطاب الروائي جملة من التصورات المتعلقة بمفهوم الخطاب، حيث يرى أن الجانب المعرفي للمفهوم مريم حلنين قبل ان يتخذ وضعه النهائي لمصطلح متداول، وتمثل المرحلة الأولى الدراسات الكلاسيكية التي كانت توظف مصطلح الأدب في الدراسات النقدية خلال القرن التاسع عشر، ليتطور بعد ذلك المصطلح إلى صورة أكثر تحديدا وضبطا مع ظهور المدرسة الشكلانية الروسية التي جاءت بمصطلح "الأدبية" الذي يعني مجال الإبداع الأدبي بأن بحث ما يجهل نصا ما، نصا أدبيا، فموضوع العلم الأدبي كما يرى **جاكسون** ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، والأدبية من هذا المنظور يشترط جملة من الضوابط التركيبية والأسلوبية، التي تسمى دراسة الأدب، من خلال البحث في الخصوصيات النوعية للموضوعات الأدبية. وبعد هذا التحول المفهومي، يرى **يقطين** أن إسهامات درس اللساني كانت حاسمة في إعطاء بعد معرفي إجرائي جديد للحوار النقدي الأدبي، وقد تجلّى ذلك من خلال استثمار منجزات مسار درس اللساني الذي تجاوز مستوى الجملة إلى درس أوسع وهو "الخطاب". وأول من طرح هذا الاقتراح هو الباحث اللساني **زيليغ هارس** Z.Harris الذي عرف الخطاب "بأنه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون جملة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"<sup>(95)</sup>.

وبهذا التحول في المقاربة اللسانية، انفتح مجال الدراسة على مقربة جديدة، تمنح إمكانية ضبط وتحديد خصائص الأشكال المعرفية المختلفة عبر تعدد الخطابات. ويكون مجال الخطاب الأدبي محورا لمقدمات نظرية حاول من خلالها أصحابها تحديد مكونات هذا

<sup>95</sup> - سعيد يقطيني: تحليل الخطاب الروائي، ص 17.

الخطاب ابتداء من اميل بنفنيست، مروراً براستيه F. rastier، ومانجينو، Maingueneau. ويستخلص يقطين ملاحظتين أساسيتين بشأن مفاهيم الخطاب، حيث يشير إلى أن تعدد دلالات الخطاب خاضعة بالأساس لتعدد اتجاهات ومجالات تحليله، مما أدى إلى تداخل التعريفات أو تقطعها، أو إكمال بعضها البعض وهذه الملاحظة تستدعي بالضرورة الانتباه أثناء التحليل إلى أن أي مجال من المجالات السابقة تدرج الدراسة المقترح. حيث انه علينا "أن نحدد الاتجاه الذي ننتهي إليه والمجال الذي نشتغل فيه وفق أسئلة ابستمولوجية محددة، نجيب من خلالها عن هذه الأسئلة: لماذا هذا التعريف، ما هي الأدوات والإجراءات المناسبة، إلى ماذا ينفي الوصول وكيف؟" (96).

إن هذا الحذر المنهجي، والصرامة في مواجهة القضايا المعرفية، يعكس حساً نقدياً متميزاً، ووعياً تاماً، بضرورة الانطلاق من معطيات واضحة وسليمة في الممارسة النقدية. وقد تجلّى ذلك من خلال تناوله لتصورات النقد البيوي فيما يتعلق بتحليل الخطاب، وما نلاحظه بهذا الشأن هو أن يقطين، انطلق بشكل أساسي من تقسيمات تودوروف للحكي إلى مظهرين هما القصة Histoire والخطاب Discours، وكذلك يضيف جينيت G. Genette القائم على عنصرين هما "الحكي" Recit والخطاب. واستناداً لمتغيرات البحث في الخطاب السردي، يقترح تصوراً خاصاً لدراسة وتحليل الخطاب الروائي العربي، ويتم ذلك ضمن مستويين:

المستوى الأول: ويقترح في سياقه اعتماد مقياس الصيغة للتمييز بين الخطابات الحكائية، اعتباراً من التميز الأساسي بين الحكي والسردي، فيصبح "الحكي" عاماً، والسردي خاصاً، وبالتالي يمكن إدراج أشكال السردي العربي ضمن خطابين سرديين، الخطاب الأول تكون فيه الصيغة المهيمنة هي العرض، وتمثله المسرحية، أما الخطاب الثاني فهو خطاب سردي يعتمد صيغة الحكي، وتدخل ضمنه الرواية، والحكاية الشعبية، والقصة القصيرة، والسيرة. (97).

<sup>96</sup>- المرجع السابق ص 26.

<sup>97</sup>- المرجع السابق ص 47.

### 2.III - الزمن في الخطاب الروائي:

إذا كانت المنطلقات التي اعتمدها سعيد يقطين في تحديده لمفهوم الخطاب، تقوم أساساً على توضيح مستويات التلقي المنهجي، ومدى ملاءمة ذلك للاختيارات المرسومة سلفاً، والهادفة في إلى صياغة منظور منهجي يتسم بالمرونة، وبإمكانية ملاءمته للنصوص السردية العربية. فإننا سنعمد من خلال هذا البحث على تتبع الإضافات والمقترحات المنهجية، التي تدخل في سياق كل مبحث من مباحث الخطاب السردية الثلاثة :

### 2.III.2- زمن الخطاب بين التاريخي والروائي:

انطلاقاً من مجموعة المقترحات النظرية والإجرائية، المتصلة بدراسة الزمن السردية، سعى يقطين لمقاربة البنية الزمنية في رواية "الزيني بركات"، بحثاً عن مكوناته، وخصوصياته. وقد كانت المساندة المنهجية لهذه الدراسة ÷ مستفيدة من نظريات النقد حول علاقة الزمن في الحكيم، بمظهرين هما زمن القصة، وزمن الخطاب. وفي هذا الصدد نجد أن الناقد أخذ بالتقسيمات التي قدمها تودوروف بشأن زمن الكتابة وزمن القراءة، كما استفاد من ملاحظات جون بويون Jean Pouillon، بشأن الربط بين الزمن ووجهة النظر، وما يترتب عن ذلك من تحريك الزمن، وفق مظهرين هما زمن المبنى الحكائي وزمن السرد. إلا أن الاستفادة الأساسية في رأينا، كانت من تقسيمات جيرار جينيت الشهيرة، التي صاغها لتحديد زمن القصة، والمتمثلة في علاقات الترتيب، وعلاقة المدة، وأخيراً علاقة التواتر. مع مراعاة التفريعات المتعلقة بكل علاقة، بما تشمله من سوابق ولواحق، وديمومة وتلخيص، وتسريع أو إبطاء للسرد. (98).

غير أن يقطين حين الانتقال إلى الدراسة التطبيقية، لزمن السرد في رواية الزيني بركات. نجده يعتمد صيغة تركيبية خاصة، تتحدد بكل مجال من مجالات المستوى الزمني في الرواية. فهو ينطلق من تحليل زمن القصة وزمن الخطاب في مستواهما الشمولي، حين يتعلق الأمر بتحديد المكونات الكبرى للنص الروائي عبر هيكلته الزمنية في إطار الحركة

<sup>98</sup> - المرجع السابق، ص 78.

التاريخية. ثم ينتقل إلى دراسة تجزيئية للزمن، تقوم على متابعة الوحدات السردية الصغرى في نص الرواية. وهذا الإجراء التطبيقي، يعد بنظرنا تجاوزا للتصورات الجاهزة عن الزمن الروائي، والتي عادة ما نجد أن النقاد يطبقونها في مقارباتهم النقدية، حيث يتم إسقاط النموذج مباشرة على مكونات النص، ويتم ذلك عبر عملية تفكيكية، لا تراعي خصوصيات العمل الروائي وصياغته. وقد اعتمد **يقطين** في مقارباته لرواية **جمال الغيطاني** على التقسيم الزمني إلى محاور يسميها "**التمفصلات الزمنية الكبرى**" وتتعلق بدراسة راهنية الخطاب أو ما يدعوه، **جينيت** "**الحكي الأول**". وهذا وفق تقسيم جديد يراعي توالي الأحداث عبر تحديد السنوات و الشهور والفصول<sup>(99)</sup>. وقد وردت في نص الرواية المدروسة من خلال الإشارات التاريخية المهمة التي تزخر بها، و الموزعة على عشر مقاطع سردية تبدأ بالهزيمة، فالاعتقال، ثم الزيني حاكما، ثم تتواصل السيرورة عبر وحدتي الحرب والهزيمة، لتنتهي بالزيني محتسبا جديدا. أما **التمفصلات الزمنية الصغرى**، فقيمتها تعيينية ضمن المقطع السردى الواحد. ويتم عبرها تحديد حركة الانتقال في الزمن من الماضي للحاضر والمستقبل. وبذلك يكون الزمن مكونا متحركا ضمن التاريخ، ومؤسسا للبعد الجمالي في الرواية. وهذه المصطلحية النقدية المعتمدة من **يقطين**، تنم في رأينا على وعي بخصوصيات النص الروائي العربي.

### 3.III الصيغة والأسلوب الروائي:

إذا كان الزمن بوصفه بعدا تكوينيا في النص السردى فإن الصيغة السردية تمثل العنصر البنائي، المحدد لسيرورة الرؤية في الرواية. وإذا كانت تصورات الرؤية السردية قد تناولها النقاد من منظورات متعددة، فإن الأساس الذي استند إليه **يقطين** في دراسته للخطابات الروائية العربية، هو تنوعات **تودوروف** للصيغة في مظهرها؛ العرض والسرد. كما استفاد بدرجة كبيرة من تقسيمات **جينيت** المستندة إلى التمييز بين حكي الأقوال، وحكي الأفعال. وتعامل مع المقترحات التي قدمتها الباحثة "**ميك بال**"، بصدد نموذج **جيرار جينيت**، والذي تم بموجبه إقامة نمذجة للخطاب الروائي، في مستوى سرد الأقوال

<sup>99</sup> - المرجع السابق، ص 91

والأفعال تنقسم إلى: خطاب مسرود، خطاب معروض، وخطاب بأسلوب غير مباشر<sup>(100)</sup>. وإذا تأملنا هذا المقترح نجد أنه يستجيب للتنوع الأساسي في الخطاب الروائي. فالنص يقدم الأحداث بأسلوب العرض أو يسردها ويتم الإخبار بها بأسلوب مباشر أو غير مباشر، أو منقول مباشر وغير مباشر، وهذا تبعا لوضعية الراوي السارد والمسافة القائمة بينه وبين ما يروي. وانطلاقا من هذا كله يقدم سعيد يقطين مقترحا يتناول تنويعات إجرائية لدراسة الصيغ السردية الممكنة، وهذا اعتمادا على الصيغتين الأساسيتين: السرد والعرض وتتحدد هذه الصيغ كما يأتي:

- صيغة الخطاب المسرود: يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله.
- صيغة المسرود الذاتي: وتظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن إلى ذاته، عن أشياء وقعت في الماضي.
- صيغة الخطاب المعروض: يتكلم فيها المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر.
- صيغة المعروض غير المباشر: ويتحدث فيه المتكلم إلى آخر، ولكن تدخلات الراوي توظف الخطاب.
- صيغة المعروض الذاتي: وهو نظير المسرود الذاتي، حيث يتم الكلام إلى الذات عن أحداث تقع في الحاضر.
- صيغة المنقول المباشر: وفيه نجد أنفسنا أمام معروض مباشر، ينقله متكلم غير المتكلم الأصل.
- صيغة المنقول غير المباشر: هو كلام ينقله عن المتكلم الأصل ناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل في صيغته الحرفية.<sup>(101)</sup> وقد اقترح يقطين لهذا الإجراء الذي يعد تطويع المنهج المعتمد في الأصل، اقترح طريقة التحكم بصورة أدق في هذه الصيغ، دراستها أفقيا لمعرفة نوع الصيغة المهيمنة، ودراستها عموديا عبر التبدلات والتحويلات الصيغية، ومفهوم الصيغ الصغرى الذي يمكننا من التعرف على طريقة اشتغال النظام الصيغي للخطاب السردية.

<sup>100</sup> - نفسه ، ص 183 .

<sup>101</sup> - المرجع السابق ، ص 198



## III.4. الرؤية وتحولات البنية السردية:

ينطلق سعيد يقطين، في الحديث عن الرؤية السردية من خلال عرضه، لمحمل التصورات والاقتراحات التي سعت للإمساك بمفهوم الرؤية. ويتم هذا عبر تتبع المصطلح الرؤية، ومقابلاته لدى النقاد الجدد في أمريكا من أمثال هنري جيمس وأتباعه، أو بيرسي لوبوك، أو نورمان فريدمان، ووصولاً إلى تصنيفات جون بويون الشهيرة، والتي يميز فيها بين: ثلاث أشكال من الرؤية هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج. وتستند هذه المعطيات، إلى الموقع التي يتخذها الراوي من الأحداث والمسافة التي تفصله عنها. ويتطرق الباحث إلى مقترحات أوسبنسكي بشأن المنظور الروائي، الذي يقسمه إلى أربعة مستويات هي: المستوى الإيديولوجي، التعبيري، الزماني- المكاني، المستوى السيكلوجي. ودون أن يهمل مقترحات جينيت البديلة لمصطلح الرؤية، وهي مصطلح التبعية، الذي يوزعه وفق ثلاث حالات هي التبعية الصفر، التبعية الداخلي، التبعية الخارجي، وهذه الحالات التي تفترض علاقة السارد وموقعه من الحكاية فإما أن يكون داخلياً أو خارجياً.

استناداً على كل هذه المقدمات التي يوضحها الناقد بشكل منهجي ومنتظم مبيناً الخصوصيات والفروقات الدقيقة، بين المنطلقات، والإجراءات، يتحول لصياغة المنظور الذي يقارب من خلاله النصوص الروائية التي تمثلها مدونة الدراسة. ويقترح لذلك منهجية تتعامل مع الأصول المعرفية للرؤية السردية، في خصائصها العامة، والمؤسسة على علاقة الراوي بما يروي، وعلاقته بما يرى. فيقيم التحاماً بين مستويين منفصلين في الخطاب النقدي السردية هما الصيغة والرؤية. وهذا الاقتراح المنهجي يقسمه إجرائياً إلى: رؤية سردية كبرى تحدد المنطلق التأسيسي العام للنص الروائي، أما الرؤية السردية الصغرى، فتختص بملاحقة التلوينات الصيغية، في مستوى السرود الصغرى، التي يتألف منها الحكوي.

انطلاقاً مما سبق، نلاحظ أن الجهود الذي قدمه سعيد يقطين، يتضح من خلال تركيزنا فقط على الإضافات التي قدمها في مستوى النظرية، كاستلهاام للنقد الروائي

الجديد، عمل على تطبيقها في المستوى الإجرائي، مما جعله يقرب النظرية بالتطبيق، في سلوك نقدي استند إلى القراءة الواعية للمرجع النقدي، في أصوله الأوربية. ثم العمل على تطويعه في المستوى الإجرائي دون الإخلال بمحاذيره الأساسية، أو بأبعاده الصورية العامة. وهو جهد يبقى في حاجة إلى تمثل أكبر في نقدنا الروائي العربي الجديد.

# الفصل الثاني

## النقد النفسي والنص الروائي العربي

## تمهيد

### I - التنظير

#### II - الممارسة النقدية

#### II-1 - الاضطراب المنهجي: عدنان بن ذريل

#### II-2 - عزالدين إسماعيل والحرفية المنهجية

#### II-2-2 - الإجراءات النقدي للمتن الدروس :

#### II-2-2 - الإجراءات النقدي للمتن الدروس :

#### II-2 - عزالدين إسماعيل والحرفية المنهجية

#### II-2-1 - الأسس المنهجية:

#### II-2-2 - الإجراءات النقدي للمتن الدروس :

#### II-2-2-1 - التحليل الباتوغرافي

#### II-2-2-2 - الرواية النفسية وعقدة أورست

#### II-3 - جورج طرابيشي وعي المنهج وعي المصطلح

#### II-3-1 - النقد الأدبي والتحليل النفسي

#### II-3-2 - الرواية العائلية:

#### II-3-3 - لاوعي البطل ولاوعي النص أو التحول من الروائي إلى الراوي

#### II-4 - رجاء نعمة و التركيب المنهجي

#### II-5 - سامي سويدان بنية الرواية ولغة اللاوعي

#### II-5-1 - المنطلقات المنهجية

#### II-5-2 - الإجراءات النقدي

## تمهيد:

يشكل البحث المنهجي في مجال الدراسات النفسية، مسارا حافلا بالتفاعلات لقائمة بين النقد العربي، ومختلف المدارس النقدية الأوربية. وإذا كانت عناصر التفاعل بين النقد العربي والنقد الغربي، قد كان للبحث النقدي جانب منها، فإن مجال الاختبار، اتسم بتنوعات، و فروقات واختلافات، سواء في مجالات الأخذ من المصدر، أو في مستوى التطبيق والتأويل المنهجي. ولذلك كانت الدراسات النفسية في ميدان النقد الأدبي في العالم العربي

## I- التنظير

عرف النقد العربي حقل الدراسات النفسية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بظهور دراسة طه حسين عن أبي العلاء سنة 1914، وكذلك دراسة العقاد التي نشرها عن أبي العلاء أيضا سنة 1916<sup>(1)</sup>. ودراسته اللاحقة لابن الرومي التي تميزت بجدية أكبر ووضوح في المسعى والأداة، خاصة دراسته لشخصية أبي نواس التي أثار فيها بعض الجوانب المتعلقة بشخصية الشاعر الذي رأى فيه العقاد أنه كان نرجسيا شادا.

كما يمكننا أيضا أن ندرج في هذا السياق ما كتبه محمد النويهي عن بشار ابن برد في كتابه "شخصية بشار" 1951، أو كتاب "نفسية أبي نواس" 1953، الذي علل فيه شذوذ أبي نواس بأنه يعود أساسا لعوامل نفسية سببها تزوج أمه بعد وفاة أبيه. فإن ما يمكن ملاحظته عن هذه البواكير أنها تمزج في أهدافها بين دراسة نفسية الشاعر دون الانتماء المعلن لمدرسة التحليل النفسي أو إتباع صريح لمبادئها. وإذا كانت دراسة طه

<sup>1</sup> - أحمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة 1970، ص 183

حسين النفسية ذات منحى اجتماعي، فإن العقاد ينفي أن يكون قد كان من أتباع فرويد ومريديه، أو حتى أن تكون دراساته عن الشعراء ذات بعد تحليلي نفساني (2). ويرى عبد العزيز الدسوقي أن الاتجاه النفسي لم تكن له سوابق جادة في النقد العربي، وأن انطلاقته كانت في صورة اتجاه ثم مدرسة (3)، ومنذ أربعينيات القرن العشرين ظهرت دراسات تتميز بوضوح في الرؤية ووعي أكبر بالمنهج. وبدأ التحليل يدرس نفسية الشاعر من خلال شعره. ومنها دراسة العقاد لابن الرومي التي أشرنا إليها، ودراسة عبد المسيح وزير الذي تناول بالدراسة ديوان معروف الرصافي، وسعى في هذه الدراسة المتأثرة بمنهج سانت بيغ البيوغرافي إلي ربط الصلة بين العلاقة التي كانت للشاعر بأبيه وأمه في مرحلة طفولته، وما انعكس منها في إبداعه؛ فكره الشديد لأبيه الذي يرى فيه رمزا للطاغية، وميله لأمه الحانية أثر في شخصيته لاحقاً، ووسم شعره بطابع خاص يميل للدفاع عن المرأة وقضاياها (4).

ويمكن الحديث عن البعد الجدي العلمي للنقد النفسي مع صدور كتاب "دراسات في علم النفس الأدبي" (5) لحامد عبد القادر 1949، وما تلاه من دراسات قام بها باحثون متعددون وعلى رأسهم محمد خلف الله الذي سعى للتأصيل للعلاقة بين الأدب وعلم النفس، منذ أن أسندت له مهمة فتح تخصص في الدراسات العليا بقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام 1938، فبلور بعض المفاهيم الجادة التي توضح أهمية المقاربة النفسية بصفتها أداة عصرية لا يجب إغفالها في كل دراسة نقدية، متأثراً ببعض أفكار وردزورث وكولرج.

إن أغلب تلك الدراسات في مجملها بقيت تتراوح بين التعريف بعلم النفس العام وبين المنهج النفسي التحليلي، أو تعمل على القيام بمحاولات لتطبيق التحليل النفسي، مما يتيح القراءة السريرية القائمة على استنساخ قيمة نقدية، تربط بين المفاهيم التي تسعى

2 - عباس محمود العقاد : يوميات ، القاهرة، ص 420

3 - عبد العزيز الدسوقي : تطور النقد الأدب العربي الحديث في مصر، ص 440 .

4 - أحمد حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص 61 .

5 - حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي ، المطبعة النموذجية ، القاهرة 1949 .

إلى البحث عن حقيقة الإبداع وعلاقته بالأمراض النفسية. أو على اعتبار أن المبدع هو المادة الأساسية للدراسة. كما أن كل اهتمامها تركز على النصوص الشعرية، وكل الخلاصات المتوصل إليها تصب في حقل الكشف عن نفسية الأديب والمبدع انطلاقاً من إنتاجه.

ويذهب البعض من الباحثين العرب لاستثمار مسلمات النقد الفرويدي عن الأديب والعقد الليبيدية أو الرواية العائلية، لجعلها مراجع أساسية لمقاربة النصوص الإبداعية، سواء أكانت نصوصاً شعرية أم مسرحية أو قصصية. ولا يمكن أن نصادف في هذا السياق كتاباً مخصوصاً بالتنظير للنقد النفسي في مقارباته الجديدة، تمكن من الإفلات من وهج النقد الفرويدي، وربما يعود ذلك بالأساس إلى قلة الباحثين المهتمين بالدراسات النقدية النفسية للأدب بالمقارنة مع بقية المناهج الأخرى من جهة، ولخصوصية الثقافة العربية التي جعلت من مجال الدراسات المتصلة بالبعد الذاتي مجالاً غير ذا أهمية بالغة، إذا ما قورن بالأبحاث والدراسات الاجتماعية.

كما يمكننا أن نسجل أن الدراسات التي سعت للبحث في مجال العلاقة القائمة بين الأدب وعلم النفس، حاولت تناول الموضوع من منظور الطب النفسي، أكثر منها في حقل النقد الأدبي مثل ذلك "غالبية البحوث التي وضعها مصطفى سويف، ومصري عبد الحميد حنورة وشاكر عبد الحميد.. وروز ماري شاهين"<sup>(6)</sup>. وتتميز كتابات شاكر عبد الحميد، رغم دقتها في التعريف بالعلاقة القائمة بين الأدب وعلم النفس وتقديم النظريات المختلفة، إلا أنها تنتهج منحى علاجياً للأدب والأديب .

ففي كتابه الأدب والجنون (1993) طرق موضوع العلاقة بين الأحلام والجنون والصحة العقلية، من خلال تعرضه لسيرة عدد من كبار المبدعين، من أمثال كافكا وشكسبير وبلزاك ودستوفسكي؛ حيث اعتمد دراسة المبدعين أكثر من الإبداع. كما

<sup>6</sup>- عبد الله أبو هيف : النقد الأدبي العربي الجديد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000 ، ص 180.

أن المنهج المعتمد يستعين أساسا بالحالات العلاجية المتداولة في المجال النفسي التحليلي كدراسة الهذيان والاضطرابات الوجدانية واختلال الشعور بالذات والواقع<sup>(7)</sup>.

ومن مقارنة شبيهة تناولت الباحثة روز ماري شاهين بالدراسة العلاجية المستندة إلى علم نفس، طباع الشخصيات الروائية في روايات نجيب محفوظ في كتابها "قراءات متعددة للشخصية، علم نفس الطباع والأنماط دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ" (1995)، وقد قدمت في الجانب النظري كل الأطروحات المتعلقة بالطب، النفسي ثم انتقلت لتلك المتعلقة بعلم الطباع. وتبين دراستها التطبيقية المختصرة نتائج مقاربتها التي صنفت من خلالها أنواعا للطباع تميز شخصيات روايات نجيب محفوظ وهي: الطبع المعادي للمجتمع، الطبع العظامي، الطبع التجنبي، الطبع النرجسي، الطبع الهستيري<sup>(8)</sup>.

ويكاد يكون كتاب "الأسس النفسية للإبداع في الرواية"<sup>(9)</sup> لمصري عبد الحميد حنورة المرجع الوحيد الذي خصص في مجمله للبحث في الجانب النفسي للرواية من مستوى تحليلي تنظيري للآليات النفسية المتصلة بالكتابة الروائية - وإن كان كتابه "سيكولوجية التذوق الفني" المنشور عام 1983، لا يركز في تحليله على المجال الإبداعي، بل على القارئ وسياقات استقباله للقيم الجمالية للنص، والفعاليات القائمة لحصول التواصل مع الإبداع -<sup>(10)</sup>.

ويتميز كتاب "الأسس النفسية" باهتمامه بالمبدع بدل الإبداع، وهو ما يجعلنا نصنّفه ضمن الأبحاث النفسية وليس النقد الأدبي، وذلك لطابعه المهتم أساسا بشروط العملية الإبداعية وأسسها المختلفة. يقول حنورة "نريد في هذه الدراسة أن ندرس الإبداع الفني من حيث هو عملية من عمليات النشاط النفسي المتعددة، كيف تمضي هذه العملية من بدايتها إلى نهايتها، بكل ما يعتمدها من شد وارتخاء وتفتح وإغلاق في

<sup>7</sup> - عبد الحميد شاكر: الأدب والجنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 7.

<sup>8</sup> - عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 181.

<sup>9</sup> - عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979.

<sup>10</sup> - مصري عبد الحميد حنورة: سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف القاهرة 1983.



مجال الرواية"<sup>(11)</sup>. ويؤكد صراحة في مقدمة الكتاب على أن البحث الذي يقوم به يسعى للإجابة عن الكيفية التي يقوم بها الروائي لكتابة الرواية<sup>(12)</sup>. ومن هنا فهو يركز على المستويات المختلفة التي تتفاعل ضمن العمليات النفسية والذاتية المتصلة بجوانب الحياة الشخصية للكاتب، والمؤثرة بصورة مباشرة في العملية الإبداعية وهي ما يسميه الفعاليات النفسية.

وإذا استقرنا الدراسة والمنهجية المتبعة فيها نجد أن حنورة يركز على جملة من المعطيات المتصلة بالعملية الإبداعية نقدمها كما يأتي:

يشير الباحث إلى أن العنصر الحاسم في الإنتاج الإبداعي هو "التوتر النفسي" ومنشأ هذا التوتر هو انعدام التوازن وفقدانه، كقيمة مهيمنة تربط المبدع بمحيطه الاجتماعي، ولذلك تغدو العملية الإبداعية ضرورية لإعادة الوضع إلى حالة الانسجام، عبر تلبية الرغبة في خلق التناغم بين الدوافع النفسية والمؤثرات الخارجية. وهذه الوضعية شبيهة بما يطرحه فرويد في حقيقة الإبداع، من حيث إن المبدع عصابي يعود له توازنه بعدما يتم إنجاز عمله الفني.

فالمبدع لا يمكنه القيام بالأداء اللازم فنيا إلا تحت التأثير المباشر لطاقة وقوة التوتر النفسي<sup>(13)</sup>. كما أن هناك شرطا آخر تتطلبه العملية الإبداعية هو عنصر الاحتفاظ بالاتجاه، حيث يتطلب هذا العنصر قدرة ذاتية من طرف الكاتب تجعله يركز على الموضوع والاحتفاظ بخط ناظم للإبداع، فلا ينتقل ببساطة إلى موضوعات أخرى غيره. وتتطلب هذه الخاصية حضورا قويا للموضوع وتنوعاته بحيث يشغل بعدا هاما من اهتمام الكاتب الذي قد يأخذ منه هذا العنصر سنوات طويلة التركيز والاهتمام.

وهذا العنصر يسنده جانب آخر له أهميته في العملية الإبداعية هو درجة تبلور الموضوع في الذهن ونسبة نضجه واختماره. فالقدرة على الاختمار هي التي تحقق التميز

11 - مصري عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ص 12 .

12 - مصري عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ص 11 .

13 - - المرجع نفسه ص 22 .

بين المبدعين مهما كانت مجالات نشاطهم، سواء في الحقول الفنية أو المعرفية الأخرى (14). إن الملاحظة التي نسجلها بشأن المشتراطات السابقة التي تتطلبها عملية الإبداع، هي أنها لا تقتصر على مجال الإبداع الروائي لوحده، بل تتعداه لكل فعل جمالي فني أو حتى معرفي.

وأما فيما يتعلق بمراحل إنتاج الرواية فقد حدد حنورة مرحلتين؛ إحداهما تشمل الشروط النفسية التي أشرنا إليها سابقا، خاصة عنصر الاحتفاظ بالاتجاه ويسميتها الاستعداد والتحضير. بالإضافة إلى عنصر جديد يميز حالة التوتر وهي الاهتمام و التوجه نحو الآثار الأدبية، أو ما يسمى بداية التعلق بالأدب .

أما المرحلة الثانية فهي ذات بعد إنجازي عملي تسمى: التنفيذ والتوصيل. وهي أهم مرحلة في رأيه، حيث تشمل مجموعة من المكونات الجزئية في مواصلة الاتجاه بين المبدع وعناصر الإبداع وهي (15):

- المواصلة الزمنية والتاريخية: وهي الاحتفاظ بخيط تسلسل الأحداث : الذاكرة القوية.
- المواصلة الإدراكية: وتتطلب الاهتمام بالجزئيات في سياق الكليات.
- المواصلة الخيالية: وهي القدرة على استيعاب معطيات الواقع وتحويلها تخيليا انطلاقا من موضوعة جزئية.
- المواصلة المنطقية والتقييمية: وتتعلق بالعلاقات المنطقية بين الأحداث؛ بدايتها ونهايتها. وكذلك الربط المنطقي بين الأفكار التي يجب أن تكون ذات أهمية، وأن تتم مواءمتها مع اللغة والأسلوب .
- المواصلة الإيقاعية و المزاجية: يجب أن تتواصل فيها الحالة المزاجية للكاتب على امتداد جلسة الكتابة، وتتعلق بهذا المبحث سلوكات خاصة تتعلق بالأكل والنوم والمشى...
- المواصلة الجسمية والأدائية: و تتطلب أن لا يكون المبدع مريضا.

14 - المرجع نفسه، ص 25 .

15 - المرجع السابق، ص ص: 226-223

- الجهد التقييمي: على المبدع أن يُقيّم كل شوط يقطعه في الكتابة واضعا في حسبانته المتلقي<sup>(16)</sup>.

إن ما يمكننا استنتاجه مما سبق أن الملاحظات والشروط النفسية للعملية الإبداعية، يمكن تعميمها على مجمل الأشكال الإبداعية الأخرى، خاصة تلك التي تتخذ طابعا ملحميا متنوعا ومتشابكا كالمرسحة أو الملحمة. ويرى حميد حمداني أن الخصائص النفسية التي تم الحديث عنها من طرف الدارس، لاتهم الإبداع الروائي وحده فهي خصائص عامة مشتركة بين جميع أنواع الإبداع<sup>(17)</sup>.

## II- الممارسة النقدية:

لقد تلقى النقد الأدبي في العالم العربي تأثيرات المناهج التحليلية النفسية، وتواصل معها بصيغ متنوعة تتباين في استيعابها وتقبلها للاستنتاجات والخلاصات المنهجية. وإذا كان جانب التنظير لم يتسع بالقدر الكافي الذي يسمح بتوفير تراكم معرفي في مقاربة الرواية العربية، فإن المجال التطبيقي قد كان له الحظ الأوفر من الاهتمام والمعاينة قصد السعي لتطبيق التجارب والنظريات بصور متباينة، تتجاوزها مستويات تلقى خاضعة لدرجة الاستيعاب والفهم لحقيقة التحليل النفسي.

وإذا حاولنا إجراء تصنيف للأعمال النقدية التي تناولت الرواية كموضوع لتطبيق منهجية النقد النفسي، فإننا نصطدم بصعوبة التمييز الواضح بين مختلف الكتابات والدراسات. ومرد ذلك يعود بالأساس إلى أنها لا تلتزم بالخصوصية المنهجية الواضحة في الإشارة إلى المرجعية المعتمدة، أو أنها تقيم تداخلا بين مجموعة مفاهيم لحقول معرفية متنوعة، أو لا تلتزم بنسق متجانس من الأطروحات النظرية.

وأمام هذه الحال يتعذر على الباحث إقامة تصنيف دقيق وفي مسار الدراسات، التي رأينا أنها تمثل التوجهات الأساسية للنقد النفسي في النقد الروائي العربي. وتكمن

<sup>16</sup> - المرجع نفسه، صص 175-236

<sup>17</sup> - حميد حمداني: النقد النفسي المعاصر، 1991، ص46.

الصعوبة في الضبط الدقيق للخصوصيات المنهجية للنقاد الذين درسوا النص الروائي العربي، من منطلق نقدي وليس من منطلق علاجي؛ لأنهم يزاوجون بين منظورات نقدية ومقاربات منهجية مختلفة. ولذا كانت الطريقة المثلى في نظرنا هي تناول عينات يتم اختيارها على أساس أنها تتميز بخصوصية في الطرح، أو تمثل تجريبا تنوعيا للممارسة النقدية، أو تسعى لبلورة رؤية ذات استيعاب للمنهج وتعمل على تطويعه. ومن النماذج المقترحة نتناول الدراسات الآتية:

- عدنان بن ذريل "الرواية العربية السورية دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع"
- عز الدين إسماعيل "التفسير النفسي للأدب"
- جورج طرايشي "عقدة أوديب، والرجولة وإيديولوجية الرجولة، والروائي وبطله"
- رجاء نعمة "صراع المثهور مع السلطة".
- سامي سويدان "أبحاث في النص الروائي العربي"

## II-1 - الاضطراب المنهجي: عدنان بن ذريل

في كتابه "الرواية العربية السورية دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع" الصادر سنة 1983، يسعى بن ذريل إلى القيام بدراسة للرواية السورية منذ بواكيرها في فترة الثلاثينيات مع رواية "قدر يلهو" لـ شكيب الجابري، إلى أن يصل إلى حنا مينا وفارس زرزور. وإذا كان طموح الدراسة كبيرا من خلال المادة المقترحة للمعالجة، إلا أن ذلك لم يمنع الكاتب من التحرر من الالتزامات المنهجية المعلنة في عنوان الكتاب، بل وحتى تلك التي توحى بها الدراسة النفسية للنص الروائي.

فالجانب المنهجي المتبع لا يتيح الاستفادة بدقة من الأبحاث والدراسات النفسية الواضحة الأبعاد والمعالم، والموسومة بالصرامة في تخير المصطلحات وأبعادها النظرية

والإجرائية. فالكتاب يخطط له مجالاً في تعريف الدراسة النفسية يتميز بالتعميمية، التي لا تدل في النهاية على منهجية خاصة بحقل الدراسة المقترحة. يقول: "والدراسة النفسية الأدبية عادة تظهر بمظهر التشريح العلمي والفني للوقائع الأدبية نحلها إلى مقوماتها ونردها إلى جذورها في النفس الإنسانية.. إلا أنها من طرف آخر عمل تركيبي وأيضاً تفسيري لهذه الحثيات النفسية، يمد التحليل بالنسغ والنور ويربطه بواقع الحياة" (18)

إن عمل بن ذريل هذا الذي ينطلق من علم النفس العام، لم يمكنه من رسم طريق واضح لدراسته التي جاءت في شكل تقسيم للروائيين، يأخذ في الاعتبار الاتجاهات الفنية والجمالية المختلفة. كما أن العنصر المهيمن للدراسة هو التقسيم المتبع في علم النفس السلوكي أو علم نفس الطباع، الشيء الذي حول الدراسة إلى التزعة العلاجية التي لا تركز على البناء النصي أو الجمالي للنصوص المدروسة. وقد أشار الكاتب صراحة إلى هذا التوجه حين يؤكد قائلاً: "وعملنا النفسي الأدبي سيكون عملاً تحليلياً وتركيبياً ولنقل تشريحياً وتفسيرياً، وسنحرص كل الحرص بالطرق التحليلية والتركيبية التي يسمح بها المنهج النفسي العام أن تظهر نموذجية هذه الشخصيات. كأن تكون سوية أو مرضية، متكاملة مع المجتمع أو غير متكاملة، انبساطية أو انطوائية نظرية أو عملية، فكرية أو عاطفية، لذية أو متعففة، سوداوية أو مرحة وهكذا.." (19).

فغاية الدراسة لا يمكن إدراج نتائجها ضمن خلاصات النقد الأدبي الجديد للرواية، الذي يسعى في مساره الأساسي إلى استكشاف البنيات اللاشعورية للنصوص، بطريقة تثمن البعد النفسي من منطلق تركيب رؤية متكاملة للعمل الإبداعي. ولعل الحكم النقدي الذي أصدره نبيل سليمان بشأن الكتابات النقدية لعدنان بن ذريل حين صنفها ضمن خانة المزيج السلبي للترعة النقدية الانتقائية الضبابية<sup>(20)</sup>، التي لا تتمثل منهجاً ثابتاً ولا رؤية دقيقة وصارمة وواضحة، تؤكد أن الكاتب لم يلتزم بمنهجية

18 - عدنان بن ذريل: الرواية العربية السورية دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع، دمشق 1983 ص 8

19 - المرجع نفسه، ص 8 .

20 - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت 1983، ص 93 .

واضحة، كما أن التصنيفات المقترحة للروائيين وأعمالهم لا تتصل بالبحث النفسي المؤسس.

## II-2 - عز الدين إسماعيل والحرفية المنهجية

إذا كانت محاولة ابن ذريل قد كانت مبتسرة في جانبها المنهجي، وفي تحديدها للمجال النظري الذي تستند إليه في تعاطيها مع النصوص الروائية المدروسة، فإن عز الدين إسماعيل قد تجاوز ذلك في دراسته المبكرة — بالنسبة لمساره النقدي — التي ضمنها كتابه "التفسير النفسي للأدب"<sup>(21)</sup>، الذي صدر في طبعته الأولى علم 1963. حيث واجه بوعي إشكالية المنهج المتبع في دراسته، وأكد منذ البداية أن عمله النقدي يسعى لبلوغ غاية العلمية في البحث، والاستفادة من إنجازات الكشوفات العلمية المختلفة المحققة في ميدان علم النفس التحليلي، التي يرى أنها كفيلة بالإحاطة بمختلف جوانب النصوص الإبداعية الأدبية، وقادرة على إيجاد التفسيرات التي تمكن القارئ من استجلاء كل غموض أو تساؤل يواجهه في تعامله من الأدب.

ويؤكد عز الدين إسماعيل تبنيه للمنهج النفسي التحليلي بثقة كبيرة في النتائج التي سيحصل عليها، من إيجاد حلول للمشكلات والتناقضات التي تطرحها النصوص الأدبية على المتلقي. فهو يصرح في مقدمة الكتاب قائلاً: "ومع أي قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحياناً إلا أن أسس دراستي للأعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائماً مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي. وربما أثير الشك هنا أو هناك في قيمة هذه الحقائق ومدى صدقها، لكنني اتخذت معياراً لهذا الصدق نجاح هذه الحقائق في تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه وحل كل مشكلاته وتناقضاته"<sup>(22)</sup>.

<sup>21</sup> - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة ط 4، دت

<sup>22</sup> - المرجع نفسه، ص 8.

ولعلنا نجد في هذا الإقرار الذي يقدمه الباحث بداية للخروج من ضباية المنهج التي كانت سائدة من قبل، خاصة في مقارنة النصوص الأدبية. كما يعني أيضا أن الدرس النفسي المطبق في المجال النقدي أخذ في السير وفق أسس تقترب من الربط الواعي بين المجال المعرفي للتحليل النفسي، واستثماره في سياق جديد هو النقد الأدبي . ولقد عمل عز الدين إسماعيل منذ البداية على حسم الموقف النقدي ليصب في خانة نوع من الدراسات التي سبق وأن قام بها رواد علم النفس في ميدان الأدب، ولا سيما فرويد بالتحديد. ولذلك سار في دراسته وفق المنظور العام لنظرية فرويد والمنبئية أساسا على النزعات الليبيدية عند الطفل، وعقدة أوديب ونظرية قتل الأب. مستعينا في ذلك بنتائج التحليل المقدمة قبله حول نفس النصوص التي قام بدراستها لا سيما في دراسته لرواية "الإخوة كرامازوف" لدوستويفسكي.

ولعل هذا الاختيار يحمل دلالة في كون الباحث لا يملك القوة الكاملة لمواجهة نصوص أخرى، قبل توضيح المسار المنهجي التطبيقي بشكل يسمح له فيما بعد من التأكد من أدواته المنهجية، لإقامة التحليل والدراسات على نصوص لاحقة. هذه الملاحظات تقودنا بالضرورة إلى معرفة مرتكزات التحليل النفسي التي استند إليها الباحث لتأطير دراسته، والوصول بها إلى جملة الأحكام المنطلقة من قراءة النصوص ونفسية المبدع وشخصيات العمل الأدبي.

## II-2-1- الأسس المنهجية:

انطلق عز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" - مثلما أشرنا سابقا- من الأطروحات التي قدمها فرويد بشأن دراسة النصوص الأدبية، وقد سعى إلى تحديد الأساس والمنطلق المنهجي عبر تقديمه لجملة من المعطيات، التي يرى أنها ضوابط لتحديد مفاهيم مركزية تتعلق بوضع آليات لمقاربة وتفسير طبيعة الإبداع، والنصوص الإبداعية وصلتها بالمبدعين.

في الفصل الأول من الكتاب يطرح الباحث تحت عنوان "قضايا ومشكلات"، تساؤلات غايته من البحث فيها الوصول إلى جملة المفاهيم المؤسسة لمنهج التحليل

النفسي للأدب. ويرى أن هناك قضيتين أساسيتين تقدمان لنا إضاءة لحقيقة الإبداع والمبدع هما:

- العصاب

- النرجسية<sup>(23)</sup>.

ففيما يتعلق بالعصاب فهو الحالة التي تصف وضع التوتر النفسي، الذي يساعد في حالة الفنان على خلق محفزات تحول حالة الانقباض والتأزم باتجاه إيجابي يمارس من خلاله المبدع قدراته الفنية، التي تستحيل عبر التنفيس الموجه نحو الخارج إلى عمل فني. وإذا كان عز الدين إسماعيل يستدل في هذا المقام بآراء كل من ترلنج وكوتشمير فيما يتعلق بالعصاب والمرض العقلي وعلاقتها بالإبداع، حين يقرر بأنه إذا كان الشاعر عصابيا بشكل خاص ومتفرد، فهو يمتلك قدرة على التصرف والتحكم في عصابيته من منطلق يؤكد صحته العقلية، بدليل تلوين أحييته بأبعاد وأصول مجتمعية. فهو من ناحية أخرى يلخص تحاليله بالعودة إلى آراء فرويد المتعلقة بالتمييز الذي يقيمه بين الفنان والعصابي؛ "وقد كان فرويد على وعي بهذا التمييز الذي لا بد أن يكون بين الفنان والعصابي، فهو يخبرنا أن الفنان ليس كالعصابي من حيث أنه يعرف كيف يجد مخرجاً من عالم الخيال وأن يعود ليضرب في الواقع بقدم ثابتة"<sup>(24)</sup>.

وهذه الرؤية يثبتها فرويد في كتابه "تفسير الأحلام" حين يجعل الفنان مريضاً عصابياً يعمد إلى الانسحاب من واقعه، الذي لا يوفر له الانسجام والرضى ليعيش في عوالم الخيال، غير أنه تحدوه الرغبة الدائمة والملحة للرجوع إلى الواقع والانقطاع عن خيالاته المنححة، على عكس المريض النفسي الذي يبقى دائم الانقطاع عن واقعه<sup>(25)</sup>.

كما يذكر بالخصوص نقطة مهمة وهي مجال التقاطع بين العصاب والحلم والإبداع، ويسوق بشأنها رأي كل من ترلنج وتشارلز لامب، الذي يشير إلى أن

<sup>23</sup> - المرجع السابق، ص 21 .

<sup>24</sup> - المرجع السابق، ص 23 .

<sup>25</sup> - سيجموند فرويد : تفسير الأحلام ، 299.



الشاعر يتحكم في الحلم باليقظة، ولا يسيطر عليه موضوع حلمه، بل على العكس من ذلك فهو الذي يتسلط على هذا الموضوع، وهو الرأي الذي يقدمه فرويد أيضا حين بقر بأن الشاعر سيد خياله في حين أن السمة المميزة للعصايب كونه واقع في قبضة خياله (26).

و حين ننتقل إلى موضوع النرجسية، الذي نرى أنه يميلنا على نزعة ذاتية تقترب من مركزية الذات، يقرر عز الدين إسماعيل أن مفهوم النرجسية هو الشعور الذي يغمر الشاعر فيحوره إلى نص إبداعي، يعوض به تلك الطاقة الذاتية القائمة فيه والتي تشكل منه قوة إيجابية، تنافي الانكماش والرغبة التسلطية. وبسوق كعادته رأي زاخس — المتأثر بفرويد — الذي يميز بين النرجسية عند الفنان ونزعة "شد الانتباه" عند "الزعيم" أو الرجل السياسي، فيقول: "إن الفنان ليس نرجسيا بالمعنى المؤلف، أو بالمعنى العادي للكلمة، وذلك لأنه لا يغرم بذاته ولا يصنع من نفسه بطلا.. كما أنه يختلف عن الزعيم وإن اتفق معه في الرغبة في كسب الجمهور إليه.. إن نرجسية الفنان نرجسية محورة أو منقولة أو لنقل أنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفني" (27).

من هذا المنظور نجد أن عملية التحويل Transfert هي غاية المبدع، حيث تتحول عناصر الرغبة والتميز والتفرد إلى عناصر تشاركية، ييدي من خلالها المبدع حيويته، وتتبدى القوة في النص الذي يعكس هذا الشعور من منطلق التواصل مع الجمهور. ويتحقق القيمة التشاركية تصبح نرجسية الفنان مسقطة إبداعيا على النص الأدبي، وبذلك تتحقق خصوصية النرجسية الإبداعية التي تتناقض بشكل صريح مع الأناية (28).

إن الاستنتاج الذي يمكننا أن نسجله لحد الآن هو التبني المطلق للنظرية الفرويدية، ولو كان ذلك عبر وسيط فكري آخر. فالكاتب لا يسوق أفكار فرويد من

<sup>26</sup> - حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، ص 387

<sup>27</sup> - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 28 .

<sup>28</sup> - Sigmund Freud : Introduction à la psychanalyse, Petite Bibliothèque Payot ,paris 2001,Page 507.

وانظر كذلك بخصوص التعويض التشاركي للمبدع كتاب سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي ، ص 76

مضامها بل يقتبسها من المحللين النفسانيين الآخرين، وإذا كان ذلك يقلل من قدرة الكاتب على التواصل المباشر مع المنبع المنهجي، فإنه لا يمنعه من تلمس الأطر العامة للمنهج. إن عز الدين إسماعيل لم يعد خلال مقدمته المنهجية في الفصل الأول بشكل مباشر إلى أي من كتب فرويد، واكتفى بالإحالات التي تقود إلى دارسين وباحثين اعتمدوا المنهج التحليلي الفرويدي. وعلى الرغم مما قد يسببه ذلك من قصور في الرؤية، إلا أننا نلاحظ أن الأسس المركزية في النظرية النفسية الفرويدية حاضرة بجلاء. وسنتبين ذلك حين الانتقال إلى الممارسة التطبيقية، التي أجراها الناقد على النصوص الروائية.

## II-2-2- الإجراء النقدي للمتن الدروس :

تناول عز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" نماذج متعددة من الأجناس الأدبية هي الشعر والمسرح والرواية، وإذا كانت الأجناس الأدبية الأخرى تحتاج اهتماما من طرف الباحثين، فإن موضوع بحثنا يضطرنا لتأجيلها لموضع وسياق آخر، وسنسعى للاكتفاء بمعالجة دراسته المتصلة بالنص الروائي، حيث عمل الكاتب في الفصل الأخير المخصص للدراسة النفسية للرواية إلى تحليل نصين من النصوص الروائية الأولى للكاتب الروسي دوستويفسكي وروايته "الأخوة كرامازوف"، والنص الثاني للروائي نجيب محفوظ هو رواية "السراب". ولعل اختيار هذين النصين من طرف الكاتب يعود لاعتقاده أنهما يمثلان القصة النفسية<sup>(29)</sup>. ونظرا لاختلاف أسلوب المعالجة فإننا نصنف الدراستين كما يأتي:

## II-2-2-1- التحليل الباتوغرافي

أشرنا سابقا إلى مفهوم الدراسة الباتوغرافية للنصوص الأدبية، ورأينا كيف أن ستانلي هايمن وسم به دراسات فرويد التي حاول من خلالها هذا الأخير جعل النص الأدبي مجالاً لتحليل شخصية المبدع. ونحن بدورنا إذ نصف دراسة رواية "الإخوة كرامازوف" بهذا الوصف، فالأهم سعت إلى تأصيل وتأكيد نفس الأطروحات التي

29 - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 202

توصل إليها فرويد حين درس نفس الرواية. وتوصل إلى تحديد ملامح شخصية دوستوفسكي واصفا إياه بالشخصية المضطربة الحاملة لأبعاد الخطيئة، والإبداع، والأخلاق، والعصاب. ويؤكد الكاتب ذلك من خلال إشارته إلى أن فهم شخصية الكاتب خطوة حاسمة لفهم إبداعه، فالمواقف الشخصية من الحياة ومن المجتمع، والآراء والأفكار التي يعتقدونها المبدع تسهم بقدر كبير في بناء إبداعه.

ومعرفة الناقد لكل هاته المعطيات شرط أساسي لكشف النقاب عن حقائق وخفايا ودوافع الكاتب المبدع. يقول: "والظن الغالب أن أبطال قصص دوستوفسكي صورة منه إلى حد ما وهذا يتماشى مع حقيقة أن الكاتب.. يستمد الكثير من تجربته الشخصية، كما يعبر عن كثير من أفكاره وآرائه وموقفه العام من الحياة ومشكلات الإنسان في بناء عمله الفني"<sup>(30)</sup>. وتتضح الزعة التعليمية عند عز الدين إسماعيل وهو يقوم بتحليل رواية دوستوفسكي، حين يصرح بشعور التلميذ تجاه الأستاذ أن تحليله للرواية لا يمكنه أن يتجاوز ما قدمه فرويد، وأنه سيعمل على إعادة صياغته قدر الإمكان، سواء في مستوى العرض أو التحليل؛ "لن نعطي لأنفسنا الحق في تحليل شخصيته — دوستوفسكي — .. فقد سبقنا إلى ذلك "فرويد" رأس مدرسة التحليل النفسي، ومن ثم فإننا نكتفي هنا بعرض تحليله ابتغاء الاستنارة به — إذا كان ذلك مستطاعا — في تحليل القصة ذاتها."<sup>(31)</sup>

من هنا كانت دراسة رواية "الإحوة كرامازوف" هي صورة مستنسخة للخلاصات التي توصل إليها فرويد وأشار فيها إلى أن دوستوفسكي يجسد جملة من الصفات المتشابهة التي تتراوح في الاختلاف حد التناقض فهو الشاعر، والرجل المريض بالعصاب، والمفكر الأخلاقي والإنسان الخاطيء. وما يقدمه لنا عز الدين إسماعيل لا يخالف ما سبق، فنتائج دراسته توصلت إلى أن عقدة الإجرام تتملك الروائي، وصراعه النفسي انعكس على شخصياته الروائية. فروايتها هي تنفيس عن مكبوتاته التي جسدها

<sup>30</sup> - المرجع السابق، ص 213

<sup>31</sup> - المرجع نفسه، ص 213 .

في الإبداع؛ فهو شخصية متناقضة يبالغ من خلال شخصياته في العطف والحب حيث كان يجب عليه أن يكرهه، وعاطفته موجهة تجاه الشخصيات الأنانية المجرمة. والتناقض الحاصل يفسر بأنه صراع بين نزعات عدوانية تم توجيهها نحو الداخل بدل الخارج، فأنتجت شخصية مازوخية تهوى تعذيب الذات بدل الانتقال للفعل الواقعي تجاه الآخرين.

ونفس الأمر بالنسبة لفكرة الموت التي تعد بمثابة هاجس لازم الروائي طوال حياته، وسبب له حالات الصرع المعروف بها، والتي تفسر على أنها حالة الرهاب والخوف من الموت. وهي في ذات الوقت متصلة بوفاة أبيه والرغبة المتصلة بتزعة التخلص من الأب، التي تشكل البنية النفسية في مرحلة الليبدو الأوديبي. "وهو تقمص سمحت به الأنا العليا بوصفه عقابا... فبالنسبة للأنا يكون عرض الموت إرضاء خياليا للرغبة الذكرية، وهو في الوقت نفسه إرضاء ماسوشي، وهو بالنسبة للأنا العليا إرضاء نتيجة العقاب، أي إرضاء سادي" (32).

وهذا التأويل شبيه بما قدمه شارل مورون حين درس مقولة الموت وأثرها في بناء نفسية راسين، إلا أن الاختلاف يكمن في المقاربة. ففي حين استند مورون إلى الأسطورة الشخصية للمؤلف في مرحلة نهائية للوصول إلى النتيجة، انطلق عز الدين إسماعيل على غرار فرويد من السيرة الذاتية المعروفة ليقدم ملاحظاته. لأنه يرى أن فهم شخصية الكاتب تساعد في فهم عمله الأدبي، وأن وجود معرفة لعناصر كثيرة من حياة دوستويفسكي يعطي الحق للناقد في تحليل شخصية الأديب من خلالها. وعليه فإن صورة الأب الغائب، ونزعة التماثل والتجاوز شكلت نفسية الروائي بصورة تحمل المتناقضات انطلاقا من تقمص صورة الأب والسعي الملح للتجاوز في ذات الوقت (33)، وهذا ما يخلق مظهرين للشخصية أولهما سادي وثانيهما مازوخي. وقد أخذ الناقد بهذا

<sup>32</sup> - المرجع السابق، ص 218 .

<sup>33</sup> - Sigmund Freud : Introduction à la psychanalyse ,Page 349.

التصور، حين راح يشرح تفاعلات العملية النفسية لدى الروائي مستندا إلى وقائع من حياته.

وفي مستوى آخر من البحث واستنادا لذات المفاهيم الباتوغرافية تكون السمات والملامح النفسية لشخصيات الرواية صفة السجلات، التي تشبه سجلات الكلام بالنسبة للرواية، حيث عمد الناقد إلى تأويل سلوك كل واحدة منها ليحمله على جزء من ملامح شخصية الروائي<sup>(34)</sup>، سواء في الإبداع، أو في تفسير حالة الصرع التي تنتابه، أو في قضية المعتقد والعقل وتأرجحه بين الإيمان والإلحاد، أو ولعه بالقمار، وسلوكه بل وموقفه من السلطة الأبوية، و نزعة الجريمة لاغتياله.

وفي هذه النقطة الأخيرة بصرح عز الدين إسماعيل بتصريحات خطيرة بشأن شخصية دوستويفسكي الذي يصنفه من ضمن المجرمين الذين يتلبسون بالفن لإفراغ مكبوتاتهم، وخاصة تعليقه المتعلق بعلاقة الكاتب بأبيه، حيث يحمل الروائي صفات الحقد والكراهية الحقيقية لأبيه، مستندا في ذلك للملامح والأوصاف المثبوتة في الرواية؛ يقول الناقد: "إن دوستويفسكي لم يبد في أي لحظة من اللحظات أي نوع من العطف على هذه الشخصية أو التعاطف معها.. فلو أن كاتباً آخر غير مدفوع بالحماس الشخصي.. لأضاف لهذا الأب إلى جانب الصفات المرذولة بعض الصفات الإيجابية.. لكن دوستويفسكي كان مخلصاً لنفسه وللحقيقة أكثر من إخلاصه للحرفية حين لم يذكر لهذا الأب فضيلة واحدة.. وكأنه بذلك كله يريد أن يقول أن هذا الأب كان يستحق أن يغتال"<sup>(35)</sup>.

إن المقطع السابق الذي يحيل بصورة مباشرة على التحليل السريري النفسي، يعارض كل تحليل موضوعي للعمل الأدبي ومكوناته المتعددة، وبصنفه في خانة الوسيلة المخبرية للوصول إلى ما هو خارج عن النص. وبهذا يكون الناقد قد تعاطى بالطريقة التي يتبناها تيار من التحليل النفسي الفرويدي، الذي يرى ضرورة التعامل مع أشخاص

<sup>34</sup> - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 238 .

<sup>35</sup> - المرجع السابق، ص 223 .

الآثار الروائية والفنية بنفس تعامله مع الأشخاص الحقيقيين في الحياة الواقعية لأنه "يعتقد أن الكتاب يسندون إلى أشخاصهم الأحلام التي توافق طبائعهم"<sup>(36)</sup>. بل إن التحليل السابق يبعد النتائج المتوصل إليها من مجال الدراسة النقدية الأدبية، ويضعها في خانة البحث النفسي الإكلينيكي، ويقر بذلك الحرفية المنهجية التي اتبعها الناقد ليصل إلى نفس ما قاله فرويد بشأن "الملك أوديب" لسوفوكليس، و"هاملت" لشكسبير، و"الاحوة كرامازوف" لدوستويفسكي حين قرر أنها من روائع الأعمال الأدبية عبر العصور التي تناولت موضوعا واحدا هو قتل الأب.

ويستعين الناقد في هذا الشأن بالاستشهاد برأي فرويد المأخوذ من الأعمال الكاملة. غير أننا نجد أن فرويد نفسه قد استدرك في بداية بحثه المسمى "دوستويفسكي وجريمة قتل الأب" ليصرح بأن الأحكام التي يصدرها بشأن العمل الفني، تجعله بعيدا عن إمكانية الحكم الصارم في مجال التحليل النفسي، لأن العمل الفني لا يمكن الإمساك بجوهره بسهولة ويسر. وكل ما يستطيعه الناقد والحلل النفسي، هو الحقيقة النفسية المستترة خلف العمل الأدبي، وقصده بذلك هو الفرد البشري المنتج للنص بوصفه إنسانا، لا بوصفه مبدعا وشاعرا.

فشخصية الشاعر يجيها فرويد لأنها هي بؤرة الإبداع الحاملة للقيم الإنسانية التي يبقى التحليل النفسي عاجزا أمامها. "فمن سوء الطالع أن يقف التحليل النفسي عاجزا أمام شخصية الشاعر"<sup>(37)</sup>. ومن هنا يصبح الحديث عن العصاوية والخطيئة أمرا ممكنا لكن دون المساس بالروح المبدعة لدوستويفسكي. وعلى الرغم من أن عز الدين إسماعيل قد نبه في بداية دراسته من مغبة التأويل الذي يحمل الأشياء أكثر من طاقتها<sup>(38)</sup>، إلا أنه لم يفتأ أن سقط في ما حذر منه. وجاءت دراسته للرواية مسيطرة

36 - حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص 9.

37 - جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص 256.

38 - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 203.

للخطوات المنهجية والتحليلية، التي لم تنصف روح المبدع والشاعر، وركز فقط على الإنسان.

## II-2-1-2 - الرواية النفسية وعقدة "أورست" (\*)

إذا كانت الدراسة السابقة قد بنيت وفق منطلقات التحليل النفسي، المتصلة بصورة مباشرة بمفاهيمه الأساسية عن عقدة أوديب، والشعور بالميل القوي نحو الأم وكرهية الأب. فإن الدراسة الثانية التي تناولت رواية "السراب" لنجيب محفوظ جعلت لها منطلقا آخر وهو عقدة "أورست". لأن الارتكاز على عقدة أوديب ليس كافيا لوحده فيما يرى الناقد لتفسير الرواية وشخصية بطلها "كامل رؤية لاذ". وقبل الحديث عن الطريقة التي تمت بموجبها قراءة الرواية قراءة نفسية، نشير إلى أن التقديم الذي مهد به الناقد لدراسته، ولتبرير اختياره لمدونه، يسعى لفتح أفق جديد نلمس فيه نزعة متناقضة مع دراسته السابقة. بحيث لم يشر لأي منطلق منهجي يعتمد أثناء المقاربة النقدية، كما أنه راح يقدم المبررات والمسوغات التي تبرئ ساحة الكاتب من كل ما يمكن أن يظنه القارئ، عن الصلة والعلاقة بين أحداث الرواية والتجربة الشخصية للمؤلف، وهو عكس ما فعله مع دستوفيسكي.

ولعلنا نجد تفسيراً لذلك يتصل بسمعة ومترلة نجيب محفوظ أكثر من أي شيء آخر، فالناقد سعى جاهدا لتبرئة الكاتب من أي شك قد يساور القارئ في حقيقة الوقائع وعلاقتها بالمبدع. واستنادا لذلك نجده يؤكد أن التجربة التي تقدمها لنا "السراب" بكل تفصيلاتها لم تتحقق في الوجود، وهي تتحدث لنا عن ظواهر حدثت، أو يمكن لها أن تحدث في الواقع، صاغها الروائي في صورة فنية قابلة للتفسير النفسي (39).

\* - أورست هو بطل مسرحية اسخيلوس المسماة (أجامنون) وأورست هو الذي انتقم لأبيه أجامنون التي قتلته زوجته كليمنسترا، بعد أن عاد منتصرا من حرب طروادة لتتزوج مع عشيقها، وقامت بنفي ابنها أورست. وبعد أن يشتد عود أورست يعود لقصر أبيه فتدعوه أخته للانتقام لأبيه، فيقتل العشيق ثم يقتل الأم. وبعد محاكمة انتهت بتعادل الأصوات تقرر أتيينا منحه الحرية. فيفضل مغادرة المدينة ويختار الحرية.

<sup>39</sup> - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 243-244

وفي ما يخص المنهج المتبع في الدراسة، فإن الناقد لا يقدم أي تفصيل، ولا يجيلنا إلى أي من التوجهات التحليلية النفسية المتداولة، سوى إشارة بسيطة عابرة، يذكر فيها أنه يعتمد المنهج التحليلي. كما أنه برر اختياره للمدونة كونها تحمل جملة من الحقائق المعرفية النفسية، التي لم تتم صياغتها كمادة علمية بحتة، بل عملت فيها التجربة الشخصية والحقيقة الموضوعية، بصورة جعلتها ترقى لمستوى العمل الفني القابل للتأويل والتفسير.

ولعل هذا الموقف من الناقد يتناقض إلى حد كبير مع ما يراه أحد أقطاب علم النفس التحليلي، وهو كارل غوستاف يونغ الذي يشير إلى أن القصص والروايات المهمة والجديرة بالدراسة، هي تلك التي لا تعرض في مستواها السطحي أبعادا وحقائق نفسية؛ "فالحكاية المثيرة التي تخلو ظاهريا من العرض السيكلوجي، هي أكثر ما يهم عالم النفس"<sup>(40)</sup>. ولعل هذه الرؤية التي يسندها ويدعو إليها يونغ، تسعى للفصل بين المجال الإبداعي الممثل في الكتابات الأدبية المستفيدة من كشوفات التحليل النفسي، وبين تلك التي تجعل مجال علم النفس محورا لها، وهو ما يؤدي إلى سقوطها فنيا. وهو نفس ما يذهب إليه روني ويليك و أوستين وارين في كتاب "نظرية الأدب"، حيث أشارا إلى أن الحقيقة النفسية ليست ذات قيمة فنية. إلا إذا تمت التلاحم والتركيب، أي إذا كانت باختصار فنا<sup>(41)</sup>.

وإذا كان عز الدين إسماعيل قد اكتفى في المستوى النظري بالإشارة إلى أن رواية السراب، قابلة لأن تفسر فنيا من منظور التحليل النفسي، فإنه حين الانتقال إلى الجانب التطبيقي سعى إلى دمج مفهومين من مفاهيم التحليل النفسي هما: عقدة "أوديب" وعقدة "أورست". وإن كنا نلاحظ أنه جعل التصور الأورستي في واجهة التحليل ونتيجة نهائية لخلاصة الدراسة. فـ "أورست" الذي قتل أمه انتقاما لأبيه، يشبهه "كامل" الذي رغم تعلقه الشديد بأمه، كان السبب في موتها في النهاية. وبالتالي

<sup>40</sup> - كارل غوستاف يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، ط 1، دار الحوار، اللاذقية 1995، ص 194.

<sup>41</sup> - روني ويليك، وأستين وارين، نظرية الأدب، ص 96.



فإن تطابق الموقفين في نتيجتهما النهائية، كان المحفز المركزي الذي جعل الناقد يصنف رواية "السراب" في مسار التحليل الشبيه بعقدة "أوديب أورست".

ولعل هذا التصور الذي يحافظ من الناحية الإجرائية على المفاهيم والمنظورات الخاصة بالتحليل الفرويدي المتصل بعقدة أوديب، قد أفاد منه الناقد في صياغة تصور شبيه ومماثل حين عمل على دمج الموقفين في مسار واحد. وإذا كنا نقر بأنه ليس من اليسير القيام بهذه المزاوجة، دون السقوط في تشويهاً لأسس المفهوم النفسي المتبع. فإن التبرير الذي قدمه الناقد حاول إضفاء بعض القيم الاجتماعية على الدراسة، التي ربط فيها بين أبعاد النص النفسية، وحركة المجتمع العربي في ما يتعلق بقضية المرأة، ومواجهتها لواقعها، وسعيها لاكتساب فضاءات أكبر من الحرية<sup>(42)</sup>.

ويفسر عز الدين إسماعيل سلوكيات "كامل" الذي فشل في علاقته مع زوجته ونجاحه في التواصل مع امرأة "العباسية"، بأن عقدة الزنا بالمحارم هي التي كانت تصده عن التواصل مع زوجته، لأنه يحس بأن حبه نحوها موجه إلى الداخل، إلى داخل الأسرة. وهو بذلك يشبه "أورست" الذي رفض العودة إلى المدينة، بعدما تدخلت "أثينا" لإنصافه، لأنه يدرك أن عودته ستجعل منه ملكاً، وسيتزوج "إلكترا" التي هي صورة أخرى لأمها "كليمنسترا". و"أورست" عندما قتل أمه فإن سلوكه هذا كان بدافع الرغبة في الظفر بإنسانيته مردداً عبارته المشهورة "لقد اتجه حي نحو الخارج".

ونفس الشيء شكله موقف موت الأم بالنسبة لـ "كامل"، الذي كانت نهاية الأم فيه، بمثابة بداية حياة جديدة، وتحرر من كل شعور بالحب نحو الداخل<sup>(43)</sup>. والخلاصة التي يمكن أن نصل إليها من خلال قراءتنا للممارسة النقدية، التي شملت روايتي "الاحوة كرامازوف" و"السراب"، هي أنها اتسمت في قسمها الأول بالتبع الحرفي للتطبيقات السابقة، لا سيما تحليل فرويد الذي عمل من خلاله على إبراز عناصر تتمحور بالأساس حول عقدة "أوديب". أما القسم الثاني فإنه لم يخرج عن

<sup>42</sup> - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 262 .

<sup>43</sup> - المرجع نفسه، ص 257

السياق الأول، حتى ولو سعى الناقد إلى المزاوجة بين مفهومين. إلا أنه على الرغم من ذلك بقي في فلك التطبيق الحرفي للمفهوم الذي جمع فيه بين عقدي "أوديب" و"أورست".

ولو حاولنا معرفة مدى مصداقية المزاوجة بين المفهومين، نجد أنهما غير متجانسين أثناء الدراسة، بدليل الاعتماد الكلي على توضيح العلاقة بين الأم والابن، والإشارة إلى نزعة الكراهية التي يحملها الابن تجاه الأب والرغبة في قتله، من خلال تمزيق صورة الأب الواقف بجانب الأم، الارتباط الحميمي للأم بابنها، وقبولها على مضض ارتباطه بالزواج من امرأة أحست أنها تسلبها ولدها<sup>(44)</sup>.

فالعلاقة المتبينة لرابطة الحبل السري، هيمنت على جوهر الرواية، والتحليل جاء ليبرر جزءا مختفيا، يمكن اعتباره مكملا للرؤية النفسية الأولى. وقد ذهب جورج طرايشي في كتابه "الأدب من الداخل"، إلى عد رواية "السراب" سقطة فنية، أهمل فيها نجيب محفوظ القيمة الفنية، لحساب اصطناع قضايا نفسية حسب المقاس. ورأى أنها تحمل عقدة أوديب، إلا أن نجيب محفوظ فصل ثوبا من عندياته للعقدة الأوديبية، فقد بنى شخصية البطل بموجب رؤيته الخاصة لمبادئ التحليل النفسي. وكان ذلك البناء عن عمد وتصميم حول عقدة أوديب، لكنه خسر الفن ولم يربح العلم، وهذا هو بالتحديد سر سقوط المشروع الفني لنجيب محفوظ في السراب<sup>(45)</sup>. وإذا كان هذا الرأي يخص قائله، فإننا نرى أنه يلح على الإشارة للتركيز الذي قام به نجيب محفوظ نحو العقدة الأوديبية.

ولعل الشيء الجلي الذي اعتمده عز الدين إسماعيل، هو عدم الربط بين شخصية العمل الروائي وشخصية المبدع، وهو كما أشرنا سابقا سلوك يبرر تركيزه على بنية العقدة النفسية وتأويلها. وربما رأى في ذلك تحيدا للمؤلف الذي لم يتدخل بذاته، بل قدم تصوراته بشكل يعطيها طابعا عاما، يفاعل معه القراء بصورة إيجابية.

<sup>44</sup> - المرجع السابق، ص 244-251

<sup>45</sup> - جورج طرايشي : الأدب من الداخل دار الطليعة ، ط1 بيروت 1987 ، ص 198 .

وهذا ما يدعو إليه فرويد، حين يرى بأن "المؤلف الحقيقي هو الذي يخضع على أحلامه الشخصية طابعا فنيا ويجعلها تنطبق على العام والمشارك، وبذلك يتمكن القارئ من متابعة تخيلاته الفنية براحة، لأن القارئ يجد في المتابعة لتخيلاته وقد تحققت في نصوص فنية، يقابلها بلذة دونما شعور بالخجل والحياء" (46).

## II-3- جورج طرايشي وعي المنهج وعي المصطلح

يعد الناقد جورج طرايشي (سورية) من ابرز النقاد العرب المعاصرين الملتزمين بمجال النقد الأدبي النفسي في ميدان الرواية. وقد ألف في هذا المسار عددا كبيرا من المؤلفات أهمها: "لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم" 1972، "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" 1973، "شرق و غرب"، "رجولة وأنوثة" 1977، "الأدب من الداخل" 1978، "رمزية المرأة في الرواية العربية" 1981، "عقدة أوديب في الرواية العربية" 1982، "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية" 1983، "أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي" 1984، "الروائي وبطله، مقارنة اللاشعور في الرواية العربية" 1995.

تتميز هذه المؤلفات في مجملها، بالتركيز على المقاربة النفسية للنصوص السردية عموما والروائية خصوصا. وقد أدت هذه الكثافة في الدراسات المنجزة، إلى تبلور مسارات متعددة طبعت الأسس المنهجية للناقد، وجعلت دراساته تتباين في مقارباتها بين الحين والآخر. وأمام صعوبة التطرق لكل الدراسات المشار إليها سابقا، فإننا سنختط لأنفسنا مجالا يتناول النماذج الممثلة للمسارات المختلفة، وسنسعى لاستكشاف خصوصياتها. سواء من حيث صلتها بمنهج التحليل النفسي، أو فيما يرتبط بالأسس النظرية المستند إليها، أو من حيث الخصوصيات التي عمل الناقد على إضافتها ساعيا بذلك لتطويع النظرية. وبذلك تتمكن من الإحاطة بما يحفل به نقد طرايشي، في ميدان

النقد النفسي الروائي. وإذا حاولنا تحديد التوجهات الكبرى، التي ميزت النقد النفسي عنده، نجدها تنقسم إلى ثلاث محاور شملتها ثلاث مراحل أساسية هي :

(أ) المرحلة الأولى وفيها غلب التأويل الإيديولوجي المنطلق من الأسس السوسيوولوجية على النقد النفسي، فانكشفت الكتابات عن مزاجية بين الإيديولوجيا والنقد النفسي، مع هيمنة في المستوى التطبيقي للترعة الموضوعاتية. وهذا المسار تضمنته كتاباته الأولى "لعبة الحلم والواقع" ، و"الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" .

(ب) المرحلة الثانية وفيها تراجع الناقد عن أطروحاته ذات البعد السوسيو-نفسى الإيديولوجي المتسم بالترعة التحليلية الموضوعاتية. وسعى لتأصيل منهج التحليل النفسى الفرويدي، وتعد هذه المرحلة بداية لمشروع طموح، يقول عنه الناقد **طرايشي** نفسه أنه يسعى من خلاله لدراسة الأشكال السردية العربية المتعددة، تبعاً لخصوصياتها النفسية الإيديولوجية والجمالية. وقد برمجها على ثلاث مراحل تبدأ بكتابات السيرة الذاتية،

تليها كتابات تشترك في المضمون، ثم ينتقل لمعالجة الرواية النسائية<sup>(47)</sup>. وقد مثلت هذه المرحلة كتابات من مثل: "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "الأدب من الداخل"، "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة"، "رمزية المرأة في الرواية العربية".

(ت) **النقد النفسى الجديد**: وهي المرحلة الأخيرة ويمثلها كتاب: "الروائي وبطله" وسنسى لرصد هذه التحولات في ما يأتي:

### II-3-1- النقد الأدبي والتحليل النفسى

في المقدمة المنهجية الذي صدر بها **طرايشي** كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" يمكننا تسجيل الملاحظات المتصلة بالرؤية التي يسعى الناقد من خلالها مقارنة النصوص الروائية من منظور نفسى. وأهم ما يمكن الأخذ به، هو الميل الواضح إلى تبني مزاجية منهجية بين المنظور الفرويدي، وبين المقاربة السوسيوولوجية. إلا أن مسار

<sup>47</sup> - جورج طرايشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت 1982، ص7.

التحليل ينطلق من الرؤية النفسية والواقع اللاشعوري، ليصل إلى الحقيقة الاجتماعية. وهو عكس ما كان الناقد يعتمد في دراساته السابقة لهذا الكتاب.

حيث كانت المنطلقات الأساسية هي البعد الإيديولوجي، الذي يتم تسويغه نفسيا عبر مجموعة من المنطلقات، التي تعمل على ربط الحالات النفسية والعصابية، بالممارسات الاجتماعية التنظيمية، والتقسيمات الطبقيّة المهيمنة، أو المسلكيات القمعية العنصرية السائدة في مجتمع من المجتمعات. كالقول مثلا بأن الأبحاث والدراسات السوسيو- سيكولوجية، أكدت أن الحقد العنصري والتمييزي في المجتمعات الملونة يتخذ تلبسا جنسيا. فاعتداء الأبيض على السوداء والأسود على البيضاء يعتبر أشنع صور الحقد والتكيل العنصريين<sup>(48)</sup>.

يؤكد طرابيشي في مقدمة الكتاب التي وضع لها عنوان " ملاحظات منهجية"، على أن الدراسة النفسية تتحدد بالنتائج المحصل عليها، انطلاقا من الممارسة التطبيقية، أكثر من المجال النظري. لأن النظرية لا يمكن أن تنتج معرفة عينية بالنصوص المتعددة، ولا يمكنها أن تجيب على خصوصيات وتنوع، وتشابك الفعل الإبداعي. ولذلك فإن الاهتمام الأول والأخير يجب أن يتجه لمساءلة التطبيق الذي يحدد غنى وثراء النظرية. كما أن النقطة الأساسية التي يتميز بها الأساس المنهجي، الذي يتبناه الناقد هو إشارته المهمة إلى أن الممارسة النقدية في المجال النفسي، لا يجب أن تتوجه نحو المؤلف، بقدر ما تكون غايتها النصوص الأدبية في ذاتها. فاهتمام الدارس وانشغاله الأساسي، ليس تفسير شخصية المؤلف من خلال كتاباته الأدبية، ولا هو محاولة تبرير لسلوكيات ذاتية فردية معزولة عن منظورها السوسيو-ثقافي التي أنتجها. بل إن الدراسة الممارسة هي من صميم النقد الأدبي وليس التحليل النفسي.

وفي هذا السياق نجد طرابيشي يقف في طرف نقيض، من الممارسة النقدية التي اعتمدها عز الدين إسماعيل، حين درس رواية "الإخوة كرامازوف" لدوستويفسكي، ويسلك موقفا متميزا من مقاربات فرويد التأويلية حين درس نفس الرواية. ويرى

48 - جورج طرابيشي: شرق وغرب، رحولة وأنوثة، دار الطليعة، ط2، بيروت 1979، ص 9.

طراييشي أن فرويد لم ير في رواية دوستويفسكي إلا العصابي، وأهمل بذلك العنصر الأدبي<sup>(49)</sup>. ولذا نجد طراييشي يجري دراساته بوعي تام، بخصوصية الدرس الأدبي ومقوماته الجمالية. كما يعد التحليل النفسي أداة معرفية ومقاربة منهجية، لا يجب أن تحجب على الناقد طبيعة المدونة الأدبية ومقوماتها. فهو ليس محملاً نفسياً عليه اكتشاف العُصابات والعقد والحُصارات، وبالتالي كشف الخلفية النفسية للكاتب. بل هو ناقد أدبي غايته الكشف عن المكونات الجمالية والنفسية والتكوينية للعمل الأدبي<sup>(50)</sup>. وهذا الموقف الأساسي عند طراييشي يجعله يتميز بوضوح الرؤية في الممارسة النقدية المعتمدة للتحليل النفسي، وإن كنا نلاحظ بمقابل ذلك غياب التصور الكلياني للممارسة الإجرائية.

فالناقد لا يحدد لنا المستوى الذي تعامل وفقه مع نظريات التحليل النفسي، ولا يضبط منذ البداية الأساس الإجرائي للمنهج المعتمد في الدراسة. فهو حين يقر في المقدمة المنهجية، بأنه سيعتمد التحليل النفسي في دراسته للأعمال الأدبية، لا يكلف نفسه توضيح المنهج بدقة، وهو ما يفرض علينا اكتشاف ذلك، عبر مسaire وتبع الخطوات الإجرائية أثناء التحليل.

تناول طراييشي في كتابه عقدة أوديب في الرواية العربية، أشكالاً سردية متعددة تنوعت بين القصة القصيرة والمسرحية والرواية. حيث درس قصتين لإبراهيم عبد القادر المازني هما: إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني. كما حلل كتابات توفيق الحكيم المسرحية، ودرس روايات عودة الروح، سجن العمر، زهرة العمر، ورواية عصفور من الشرق. وكذلك الشأن بالنسبة لسهيل إدريس الذي نال حظه من خلال دراسة روايتي الخندق العميق، والحى اللاتيني. أما الكاتبة أمينة السعيد فدرس لها قصة النبوءة، ورواية الجاحمة. وإذا حاولنا الاقتراب من حدود الدراسة المقترحة، فإننا نجد أنها لا تمسك بخط

<sup>49</sup> - جورج طراييشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت 1982، ص 6.

<sup>50</sup> - المرجع نفسه، ص 5.

منهجي واحد. بل تتعاطى مجموعة من الإجراءات النقدية التي تتسم بالتداخل بين مفاهيم متعددة لتحليل النفسي، كعقدة أوديب، الرواية العائلية، الأم الفالوسية..

### II-3-2- الرواية العائلية:

يرى فرويد في مقاله "الرواية العائلية للعصابيين"، أن الأساس لكل كتابة قصصية فنية يعود إلى مرحلة الطفولة، التي يشكل فيها كل واحد روايته العائلية التي ينتجها عندما يكتشف الحياة العامة، والعلاقة التي تربط أباه بأمه. فحين يزاحمه أخوه الجديد العلاقة مع الأم، يتناقص ارتباطه العاطفي، وحين يعرف أن هناك آباء آخرين مثل أبويه، يملكه الإحساس بأنه طفل لقيط. وتتعدد القضية حين يكتشف الطفل الفرق بين الجنسين، فيجد أن القوة بجانب الأب الذي يرمز للسلطة، في حين يجد نفسه من جانب الأم التي لا تقوى على انتزاع منزلة الأب. فيتعاطف معها وينشأ الإحساس بضرورة احتلال منصب الأب. وهو ما يؤوله فرويد على أنه رغبة في قتل الأب وامتلاك الأم.

ونظرا لعدم إمكانية تحقيق ذلك بالفعل، لكونه يعد تجاوزا لمحرمت ومحظورات اجتماعية، تتحول هذه المشاعر إلى تصورات داخلية تتموقع في اللاوعي، وتسعى لتشكيل الحكاية الخاصة بالطفل، الذي يرى أنه ولد فقد أبويه، وأنها سيعودان لاسترجاعه، وأن نسبه نقي وما يعيشه هو مجرد حلم يقظة. فمفهوم الرواية العائلية التي أشار إليها فرويد في كتابه "تفسير الأحلام" حاولت أن تبلوره مارت روبير Marthe Robert مؤكدة أن أصول الرواية تعود إلى جملة الرغبات والمحرمت عند الطفل اللقيط واللاشرعي، وتمرده على وضعه.

لكن فرويد كان قد استبدل هذا الطرح، بآخر هو نظرية قتل الأولاد لأبيهم، أو ما يعرف بعقدة أوديب<sup>(51)</sup>. ويشير إلى أن هذا النوع من الكتابات يميز السير الذاتية بالأساس لأنها تعمد على إعادة صياغة الرواية العائلية الطفلية في مرحلة الرشد. هذه القصة التي تكون قد كتبت ثم نسيت وبقيت مستترة فقط في المستوى الذهني. غير أن

<sup>51</sup> - مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية ، ترجمة وجيه أسعد ، اتحاد الكتاب العرب، 1987 ، ص 42-55

التحليل النفسي يكشف "عن هذه القصة العجيبة التي تعاود الظهور بطريقة لاواعية في الأعمال القصصية، وعلى الأخص في السير الذاتية"<sup>(52)</sup>.

وقد رأى طرابيشي أن قصص المازني، وتوفيق الحكيم، وأمينة السعيد، تتجلى فيها أبعاد "الرواية العائلية" من جانب حضور الأم، واتصالها بالابن ضمن علاقة إيجابية طيبة أو علاقة صدامية. فهو بذلك يجمع في ممارسته النقدية بين نظريتي الرواية العائلية، والرواية الأوديبية من خلال علاقة تتأسس بين الابن والأب والأم. فمجال الرواية العائلية ينبي وفق علاقة ثلاثية، مثله مثل العلاقة الأوديبية. والاختلاف الذي يمكن أن يحصل، لا يعدو أن تكون بمثابة تبادل للمواقع من حيث التقارب أو التنافر، بين الأقطاب الثلاثة للعلاقة.

فبالنسبة لقصتي "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني" لـ المازني، نلاحظ أن طابع السيرة الذاتية الذي أطر الروائتين سمح ب بروز ملامح الرواية العائلية التي حددها طرابيشي، من خلال توضيح أسس الصلة القائمة ضمن سرد السيرة الذاتية للبطل "إبراهيم" في الروائتين (إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني). ف نجد أن صورة الأم حاضرة ومهيمنة على تفكير البطل، الذي يحس باستمرار أن وجوده مرهون بوجود أمه. وأن لا مجال لإقامة علاقة مع امرأة أخرى، وهذا الصدود عن المرأ "حليلة كانت أم خليلة أم صديقة، هو في التحليل الأخير صدود عن الجنسية، فما دامت الأم امرأة، وما دامت كل امرأة حاملة للجنس بحكم غريزتها النوعية، فإن المرأة الوحيدة التي يمكن أن يجبها إبراهيم لا بد أن تكون امرأة بلا جنس"<sup>(53)</sup>.

وهو ما يفسر على أنه رغبة قوية للبقاء، في المرحلة ما قبل الأوديبية، المرحلة اللاجنسية التي يكون فيه للحلم الطفلي، بانتمائه للعائلة النبيلة، مجال كامل للتخييل والحلم. وقد تمكن طرابيشي من تحديد ملامح الرواية العائلية/الأوديبية لدى المازني،

52 - حميد حمداني : النقد النفسي المعاصر ،ص 17 .

53 - جورج طرابيشي : عقدة أوديب في الرواية العربية ،ص 34.



حين حلل مستويات العلاقة التي تتحكم في عائلة إبراهيم، وطبيعة الصلة التي تربط البطل بوالده وبأمه.

إن "إبراهيم" يعيش حالة من التثبيت على شخصية الأم التي ملأت حياته برمتها، وجعلت ملامح التعلق بها تهيمن على مجمل الروايتين. حتى أنه يصفها بأنها لم تكن ككل النساء، بل كانت رجلا، لما تميزت به من قوة إرادة وسداد رأي. ويفسر طرابيشي هذه الحالة بردها إلى مقولات التحليل النفسي، التي يصبح وفقها إبراهيم معصوبا أوديبيا لم تنفصل في لا شعوره الأم عن الزوجة. فتصميم الأم هو موقف مناقض لمفهوم الزوجة كرمز حامل للجنسية، غير أن "إبراهيم" لم يتخلص نهائيا من هذا الهاجس المكبوت في لاوعيه، "ومن ثم فهو إنسان لم يفلح بصورة أو بأخرى في تصميم الأم إلى حد اللاتجنيس الكامل"<sup>(54)</sup>.

وإذا كان طرابيشي قد ساق هذا الحكم بشأن بطل روايتي المازني، فإنه يستند في ذلك إلى أسس الرواية العائلية الأوديبية، التي تجعل الطفل يحتفظ بأمه ويسعى لاحتلال مكان أبيه. وبما أن الأب في روايات المازني يتصف بالسلبية، والابتعاد عن معاناة الأسرة وانشغالاتها، فهو غائب بالحياة وبالموت. وحضوره شر ممارس ضد الأم المعبودة من ابنها، ولذلك فإنه خلق تجسيدا لشعور الرغبة في التخلص منه عند الابن. وقد أظهر طرابيشي ذلك من خلال النصوص التي ساقها من الروايتين، والتي تشخص صورة الأب غير المرغوب<sup>(55)</sup>. وتظهر صورة الأم على نحو ما أشارت إليه مارت روبير، من أنها لم تعد امرأة من لحم ودم، يجب الفوز بها على قوة رجولية خصم، ولكن الأم الأبدية التي تسود وحدها<sup>(56)</sup>.

ويعمد طرابيشي إلى ربط الصلة بين النصوص الروائية "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني" و"عود على بدء"، وبين السيرة الذاتية للمازني في أكثر من موضع،

<sup>54</sup> - المرجع السابق، ص 43.

<sup>55</sup> - المرجع نفسه، ص 39.

<sup>56</sup> - مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية ، ص 176.

مشيرا في كل مرة إلى سلوك واقعي من سلوكيات الكاتب. فنجده يرصد حقيقة تصوره للمرأة وطبيعة العلاقة التي كانت تجعله لا يميل إلى التقرب منها، وكيف أن المازني لم يكن للمرأة عنده مجال. ويورد في هذا الشأن مقالا كتبه توفيق الحكيم في مجلة الثقافة، يبين فيه أن المرأة كانت حاضرة بقوة في كتابات المازني، إلا أنها كانت غائبة كلية في حياته الواقعية، وأنه لم يعرف امرأة كانت صاحبة الشأن الأول عنده.

كما استند طرايشي في نهاية دراسته إلى متون خارجية عن النصوص السردية ليمارس التأويل بشأن شخصية البطل إبراهيم، وسلوكه الميال للتعلق بالأم. فقد اعتمد على سيرتين ذاتيتين كتبهما المازني هما: **سبيل الحياة**، و**قصة حياة** ليفسر سلوكيات البطل ونزعاته المتعددة. ويذكر طرايشي أن التطابق يكاد يكون تاما، بين السيرة الذاتية والنصوص الإبداعية التي كتبها المازني، لدرجة أن الكاتب سحب من التداول الكتاب الأول **"سبيل الحياة"**، في حين أن الكتاب الثاني **"قصة حياة"** لم ينشر إلا بعد اثني عشر سنة بعد وفاته. وفي هذا الشأن يقول طرايشي **"إننا لا نستطيع تعليلا لطفالة إبراهيم إلا بالرجوع إلى ما قبل تاريخه الطفلي، ومن حسن الحظ أن المازني ترك لنا سيرتين ذاتيتين على الأقل، وهما سبيل الحياة وقصة حياة. وفي هاتين السيرتين نكتشف أن الأم ليست هي البطلة الوحيدة في الرواية العائلية لإبراهيم عبد القادر المازني، بل يقاسمها دور البطولة الأب، وإن تكن بطولته سلبية خالصة"**<sup>(57)</sup>.

إن جورج طرايشي، وهو يستعين في تحليله النفسي بالمصادر الخارجية، يكشف عن عناصر ومكونات الرواية العائلية في نصوص المازني. إنما يمارس النقد النفسي للنصوص الأدبية مستعينا بأطروحات مارت روبير، وبما قدمه شارل مورون فيما يخص الأسطورة الشخصية للمؤلف. والتي تتم الاستعانة بها في آخر المطاف لتحديد الشروط الذاتية والموضوعية الاجتماعية، التي أسهمت في بنية اللاوعي عند المبدع. فالتحويلات الطفلية تتشكل وفق سيرورة لاواعية، تتحكم في هيكلتها ضروب السلوكات المختلفة التي تتدخل في بناء اللاوعي. وهذا المسار المعتمد يتفق مع ما قدمه شارل مورون،

<sup>57</sup> - جورج طرايشي : عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 37 .

الذي يقر بأن الأثر الفني يكون محصلة تنتج عن تفاعل متغيرات ثلاث هي: المصادر الخارجية من علاقات اجتماعية وشروط معيشية، والمصدر الداخلي بما يمثله من أبعاد نفسية متشابكة ومتفاعلة، واللغة بوصفها القناة التي يتم عبرها إنجاز الفعل الإبداعي. وحين يركز فعل التوازن بين العالم الداخلي والخارجي يترك أصداءه وبصماته في العمل الفني (58).

إن الواضح من خلال الإشارة السابقة لنقد طراييشي النفسي، أنه رغم استفادته من منظورات نفسية نقدية متعددة، فقد حافظ على البعد القائم بين النصوص والمبدعين. فحين يشير إلى الرواية العائلية لـ **المازني**، ويستعين بمذكرات سيرته الذاتية، يترك هامشا للتباين بين "إبراهيم" البطل الروائي، وبين "إبراهيم" المازني الكاتب والمبدع. وهذه المسافة القائمة بين العنصرين هي التي يشغلها التأويل النفسي، الذي يمنح الحرية للقارئ والناقد بأن يحكما على النص، من خلال القراءة التحليلية النفسية للنص وليس التحليل النفسي للمبدع.

ويؤكد **طراييشي** صراحة على المسار الذي اعتمده في قراءة نصوص **المازني**، قراءة تنطلق من النص لتصل إلى السيرة الذاتية للمبدع. يقول "فمع المازني، الذي كان فنه شكل التعبير عن عصابه، بدأنا بالأدب وانتهينا بالسيرة الذاتية. بدأنا مع إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني لنتهي إلى المؤلف الذي يختبئ — ولا يتوارى — وراءهما والذي ينطقان بصفة شبه رسمية بلسانه" (59). إن هذا التحديد الإجرائي يشير في المستوى المنهجي، إلى مستوى مختلف عن التحليلات النفسية التي تربط بين بصورة إكلينيكية بين النص ومبدعه، على الرغم من أن النتيجة تكاد تكون متقاربة. فالتحليل الذي اعتمده **طراييشي** استند إلى عناصر **شارل مورون** النفسية، ووظف البعد الاجتماعي والذاتي للمؤلف في نهاية المطاف، رغم أن سمة التحليل المقدم تشير إلى الجمع بين ثلاث تصورات متشاكلة، لـ **فرويد** و **مارت روبير** و **شارل مورون**.

58 - شارل مورون : مالارميه، ص 19

59 - جورج طراييشي : عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 59.

وفي مستوى آخر من تطبيق مقاييس "الرواية العائلية"، يركز طرابيشي على رواية "سجن العمر" لتوفيق الحكيم، التي يرى فيها تمثيلاً للمسار الطفلي الحالم والمتمحور حول وقائع السيرة الذاتية. وإذا كان في دراسته للمازني قد انطلق من النصوص، ليصل إلى الكشف عن العصاب عند المبدع، فإنه في دراسته لتوفيق الحكيم انطلق من السيرة الذاتية الواقعية ليفسر الشكل الفني والأدبي، والخصائص الجمالية للكاتب. وإذا كان هذا الإجراء المنهجي غير محدد بنظرية نفسية واضحة المعالم والأبعاد، عدا اعتماده على مفهوم الرواية العائلية، فإن الناقد يعي جيداً الطريقة التي يؤسس لمنهجيتها. فهو يرى بأن الانطلاق من التحليل النفسي، في التعامل مع توفيق الحكيم هو نقطة بداية غايتها الأولى والأخيرة، التفكيك بقصد الفهم الوثائق للبنية الجمالية للكاتب (60).

وقد سار طرابيشي وفق هذا النهج في تحليله لرواية سجن العمر، مؤكداً على أن الرواية العائلية فيها مبنية وفق مثلث أوديبى قاعدته الأم الفالوسية، وضلعاه الأب والابن اللذان ساوى بينهما الاضطهاد. فإذا كانت القسوة والتسلط سمة الأب في روايات المازني، فإنها عند الحكيم ناتجة من سلطة الأم. ويستنتج طرابيشي خيوط الرواية العائلية للطفل الحكيم من خلال جملة من القرائن المعروفة، بوصفها إواليات ضرورية لبناء صورة الطفل المتخلى عنه، أو الذي يعيش حالة تأزم مع والديه اللذين يعتقد أنهما ليس والديه الحقيقيين. وهذه القرائن يحددها مجموعة من الوقائع هي:

- إحساس الطفل بالنفور من ثدي أمه التي تقسو عليه.
- العلاقة المتوترة مع الأم التي تحرمه من الأكل المشتهى
- ولادة الأخ الأصغر، وما يتسبب فيه من فقدان لفردوس الحضانة الأموي
- انعكاس طبيعة العلاقة المتوترة مع الأم على صحة الطفل (61).

<sup>60</sup> - المرجع السابق، ص 60.

<sup>61</sup> - المرجع نفسه، ص 68.

وهذه المرتكزات الأربع هي التي أسهمت بحسب طراييشي، في بلورة السلوكات والصفات اللاحقة لتوفيق الحكيم. وقد كان لممارسات الأم، التي هي نموذج للأم "الفالوسية" المعروفة في أدبيات التحليل النفسي بصفات القسوة، والغلظة، والطبع الحاد، والعناد، والإصرار، وعدم التراجع في المواقف مهما كلف ذلك. ولكونها صاحبة الأمر والنهي في البيت، والكلمة الأولى والأخيرة لها، خلقت إحساسا لدى الطفل جعله يشعر شعور السجين، وتحول البيت من رمز للألفة والاطمئنان، إلى فضاء معاد رديف للقمع والاضطهاد والقلق. ولذلك جاء النص السردي كما يرى طراييشي حافلا بكلمة سجن التي كثر تردها وتواترها.

ولعل الخلاصة التي نصل إليها تحيل إلى الشعور الذي ظل يطارد الطفل حتى شيخوخته، وهو رهاب الأم، أو بمعنى آخر بقي الطفل سجين الخوف من الأم. ولذلك سعى توفيق الحكيم في "زهرة العمر" أن ينجو إلى أم أكبر، تعوضه ما فقده من الأم الأولى، هذه الأم هي الطبيعة، بكل ماتحملة من قيم النقاء والرحابة والحرية والحب والفرن. فـ"إن يكن سجن العمر سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم المقيد، السجين، فإن زهرة العمر .. سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم الذي جاهد لتحطيم أغلاله والخروج من سجنه"<sup>(62)</sup>.

ولعل هذا المنحى الذي اعتمده طراييشي في التأويل النفسي، المستند للسيرة الذاتية، والحامل لحدود الرواية العائلية، هو نفسه ما أقرته مارت روبير، حين تعرضت بالتفسير للرواية العائلية، ولنموذج "روبنسون كروزو" للكاتب دانيال ديفو. فـ"روبنسون" له روايته العائلية التي دفعته للخروج من هيمنة التقاليد الارستقراطية والبرجوازية، بالانتقال إلى عالم آخر هو الطبيعة البكر، والفردوس المنشود في جزيرة خالية، فيعيد من خلالها صياغة الحياة بصورة جديدة، "ويغلق دائرة روايته الأسرية بمقتضى أكثر التقاليد نقاء"<sup>(63)</sup>.

62 - المرجع السابق، ص 78.

63 - مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية، ص 213 .

والتزوع الذي ساير فيه الحكيم الانتقال التعويضي، قاده إلى التأمل والبحث في مسارات الإبداع الفني بمختلف تجلياته، سواء في الموسيقى أو المسرح، أو الكتابة الأدبية الفنية. والرواية العائلية للطفل توفيق الحكيم، حددت له قدره الفني، وكرست لديه ذوقا فنيا خاصا ومتميزا<sup>(64)</sup>. هذه الخلاصة التي تم التوصل إليها تبدي لنا مدى التأمل الذي اعتمده طرابيشي لتزع مفهوم البعد التحريمي والقمعي للسلطة الأبوية الممثلة عادة في الأب، وأعطاه تنوعا يستجيب في إطار المنهج المتبع، للخصوصية النفسية التي يمكن أن يتيحها النص الروائي.

وبذلك يكون الناقد قد بين تحكمه في جوهر البعد النظري للمنهج النفسي التحليلي، وتمكن من فتحه على آفاق أخرى، لا تناقض أساسه ومنطلقاته. وعمل على المزاجية بين عناصر العقدة الأوديبية، ومكونات الرواية العائلية، مما أتاح له حرية كبيرة في تحديد مجال واسع للربط بين البعد اللاشعوري واللاوعي، وبين القيم السوسولوجية السائدة في المجتمع. فكانت العلاقات الاجتماعية منطلقا للمادة النفسية.

وقد تمثل هذا المنحى أيضا في دراسته التي أقامها حول رواية الكاتبة أمينة السعيد والتي عنوانها "آخر الطريق"، حيث تظهر عبر سيرورة التحليل المقاربة التشاركية للبعد النفسي الفردي. كما تبرز تشكلات اللاوعي من خلال القيمة الفرويدية، والقيمة العائلية. فيصبح المثلث الأوديبى نظيرا لمثلث الرواية العائلية، يتقاطع معه في مكوناته الأساسية. وفي ذلك يقول طرابيشي "في آخر الطريق نلتقي من جديد المثلث الأوديبى المتساوي الساقين. قاعدته يحتلها أب شرير، خصاء، ذو وجود عملاقي وساحق. وضلعاه واهيان رقيقان يشغلها أم وأبن يجمعهما ويساوي بينهما رزوحهما تحت وطأة اضطهاد ذلك الأب. وكما في كل رواية عائلية، فإن الإبن في آخر الطريق هو الراوي، ومن ثم فهو رائي الاضطهاد"<sup>(65)</sup>.

64 - جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 82 .

65 - المرجع نفسه، ص 218

غير إن طرابيشي في دراسته لرواية أمينة السعيد، يلتزم إجراء مغايرا لما كنا قد لاحظناه في دراسته للسيرة الذاتية. فإذا كانت منطلقاته تتعدى حدود المدونة المدروسة لتستعين بمعطيات خارجية، مثلما كان الأمر مع المازني وتوفيق الحكيم، حيث يتم التركيز على المبدع. فإننا في نص رواية "آخر الطريق" نساير البحث باتجاه الكشف عن سيكولوجية النص الروائي وإهمال المبدع.

ويتم استثمار مقولات التحليل النفسي المتصلة بالعقدة الأوديبية والرواية العائلية، استنادا إلى دوائر الفعل المتمحورة حول الشخصية الرئيسية في الرواية. فـ"مدحت" عجز يحمل معالم الحياة الطفلية المستحيلة التي نجمت عن علاقته المستحيلة مع أبويه. كما يعيش في ذات الوقت صراعا متشنجا يواجه فيه أباه، ويحمل كل الود لأمه. وقد رأى طرابيشي في هذه الحالة العصائية، تمثيلا جديدا للتوازي القائم في بنية النص اللاشعورية، بين هيتين توظران لازدواجية التشكيل النفسي المبني على الصراع والتناقض. ويذهب حمداني إلى الإشارة بأن طرابيشي في تحليله هذا، قد انتقل في تأويله للحدث النفسي من الارتكاز على عناصر خارجية عن النص، إلى التعامل بصورة مباشرة مع مكوناته النفسية، وهو ما يجعل الدراسة التي أقامها طرابيشي تتسم باقتراها من النقد الأدبي أكثر من توجيهها لخانة التحليل النفسي الصرف. فغاية التحليل هي "خدمة الدلالة السيكولوجية للنص" (66).

ويوضح طرابيشي مسعاه النقدي الجمالي، من خلال الحكم الذي أصدره بشأن القصة. حيث يرى بأن كاتبها لم تحاول أن ترقى بها جماليا، من خلال الصياغة الأسلوبية الفنية، وتركت الوقائع تتحكم بشكل كلي في المسار الروائي. فالنص السردي الذي نواجهه في "آخر الطريق" يفتقد للأسلحة الفنية الروائية، وخضع بصورة مطلقة للنظرية النفسية التي سعت الكاتبة لأن تجعل من روايتها تطبيقا صريحا لها. "فهي

66 - حميد حمداني : النقد النفسي المعاصر ، ص 78 .

لا تكاد تختلف في شيء عن قصة مختلفة كتبها كاتب، أو بالأحرى ناسخ، اطلع على النظرية التحليلية النفسية، فأراد أن يقدم مثالا تطبيقيا عليها في إطار قصصي" (67).

إن هذه الملاحظة النقدية، تكشف عن الوعي النقدي الذي عرفه طرايشي في هذه المرحلة من كتاباته، حيث انتبه في القسم الثاني من كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية"، إلى القيمة الفنية للنص الروائي. كما أنه أحس بضرورة البحث باتجاه التأصيل للنقد الأدبي النفسي، وليس التطبيق الفج للنظريات النفسية على النصوص الأدبية.

و نجد أن الناقد يتعرض لهذا التوجه في مستهل المقدمة المنهجية، في القسم الثاني من مشروعه النقدي؛ حيث يشير في كتابه "الرجولة وإيديولوجية الرجولة" إلى أن النقد الذي تناول ثلاثية محمد ديب، هو نقد رديء، لأنه قرأ الرواية الثلاثية على أنها مجرد ربور تاج تسجيلي للوقائع، لا على أساس أنها عمل فني بالإمكان البحث عن تأويلات جمالية له (68). ومن ثم فإن كل مقارنة للنص السردي لا تأخذ في الحسبان الأبعاد والمؤشرات النفسية، ومكوناتها الفكرية، ومرتكزاتها ومنطلقها الفلسفية، تبقى مجرد دوران حول وهم الاقتناع الزائف بالوقائع.

ومن منطلق البحث المنهجي تتخذ الرواية العائلية تنوعا جديدا، في القسم الثاني من مشروع طرايشي. حيث تتم المحافظة على مرتكزات البؤرة المنهجية، وتساق الفكرة عبر نظرة جديدة تتعلق بربط الرواية بمقاربات، تتعاضد لتظهرها على أنها في نهاية المطاف قصة فرد. وهذا الفرد في ثلاثية محمد ديب هو "عمر الدزيري"، وليس محمد ديب الكاتب والروائي. من هنا يكون مسار التحليل قد أخذ بالبعد النصي، الذي يعمل على قراءة النص، ومحاولة الكشف عن قيمه التي تجعل منه كيانا، تتحاور فيه عدة مستويات نفسية واجتماعية وثقافية. ويعمل طرايشي انطلاقا من هذا الموقف على توسيع أفق التحليل النفسي، ليجعل منه عاملا بنائيا، لا ينفصل عن المكونات الأخرى

67 - جورج طرايشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 241 .

68 - جورج طرايشي : الرجولة وإيديولوجيا الرجولة، ص 9.



للوجود الفعلي لبطل الرواية والشخصيات الأخرى، الشاغلة لمساحة الفعل في ثلاثية ديب.

لقد كانت المقاربة الأولى التي يستند إليها التحليل في الثلاثية، هو انتماؤها العالم - ثالثي بحسب رأي طرابيشي، وبالتالي فإن الجهد النظري المفضل للتحليل يسعى لإبراز خصوصية العلاقة الأوديبية في الرواية، ومن ثم تفرد الرواية العائلية للطفل "عمر" من حيث انفتاحها على الأبعاد السوسيو-تاريخية. فإذا كان كل طفل يعيش روايته العائلية في مستواه الداخلي، وفق تصور واستيهام تأويلي، لا يظهر على سطح التواصل مع الآخرين، إلا من خلال عصاب الوجدان الفردي، فإن "عمر الدزيري" يحيا روايته العائلية، في فضاء خارجي غير ذاتي، يشكل المجتمع والواقع الاستعماري مسرحا لها، حيث يتم الانطلاق من الفردي الذاتي باتجاه العمومي الموضوعي. "فالسيكولوجيا هنا تحيلنا دوما إلى السوسيوولوجيا. وإن يكن لعمر الدزيري، مثله مثل ما لجميع أطفال العالم رواية عائلية خاصة، فإنه بوصفه طفلا جزائريا لا يحيا هذه الرواية على صعيد داخلي محض، بل يجد نفسه مكرها، لا مخيرا، على أن يتخذ من العالم الخارجي مسرحا لها" (69).

إن طرابيشي يقرأ ثلاثية محمد ديب "الدار الكبيرة"، "الحريق" و"النول"، من منطلق يوازى النفسي بالاجتماعي، ويؤول المعطيات الواقعية لتتناسب مع تصورات الصبي "عمر" و أحلامه، التي يسعى لأن تكون تعويضية لواقعه. فهو يهرب من الأم الشريرة التي تمثلها "عيني"، و"دار السيطار" التي هي أم أخرى، تشترك مع الأم في احتضانها للفتى بين جنباتها. يهرب إلى الأم المثالية، التي تمثلها المدينة المثالية، المتحققة في مستوى اليوتوبيا Utopie. وإذا كنا في كل رواية عائلية نجد أن الطفل يسلي نفسه، بالحلم بالعودة إلى والديه الأصليين، فإن "عمر" يحلم بالعودة إلى مدينة فاضلة، تحضن سكانها كما تحضن الأم الطيبة أطفالها. ويتحقق ذلك الحلم عبر حالة الوعي التي تتشكل

من خلال الرفض اليومي، للواقع التعيس والبائس الذي تهيمن عليه الأم الشريرة التي هي فرنسا، والتحدي للالتحاق بالأم الكبيرة التي طال انتظارها وهي الجزائر<sup>(70)</sup>.

إن الإسقاط الذي اعتمده طرابيشي في قراءته لثلاثية محمد ديب، حاول أن يجعله يتساوق وفق مستويين: المستوى الأول تهيمن فيه القصة الفردية، قصة الطفل "عمر" الذي يبحث عن الخلاص من واقعه المأساوي. أما المستوى الثاني فإنه يتصل بمجال التأويل الذي يسعى لقراءة النص قراءة نفسية، تربط بين السلوكيات الفردية والجماعية لشخصيات الرواية الثلاثية، وبين ديناميكية الفعل الاجتماعي الواقعي المتميز بالتحويلات المهيئة لقيام الحركة الثورية الداعية للاستقلال، ورفض الهيمنة الاستعمارية. وهذا المسعى ينسجم مع التوجه العام للنقد النفسي عند طرابيشي في مشروعه الجديد الذي يرى أنه بعيد عن الاختزالية. فانطلاق التحليل يكون من العقدة ليصل مداه في بناء وتشكيل الحالات والوضعيات السيكولوجية والإيديولوجية، عبر تكيف منهجي تتباين فيه خيارات الإيديولوجية والتحليل النفسي<sup>(71)</sup>.

### II-3-3- لاوعي البطل ولاوعي النص أو التحول من الروائي إلى الراوي:

في كتابه "الروائي وبطله مقارنة اللاشعور في الرواية العربية" ينتقل جورج طرابيشي إلى مستوى أكثر وضوحاً ودقة، في التعامل مع النصوص الأدبية مستعينا هذه المرة بمفهوم "لاشعور البطل الروائي"، الذي يجعل منه مفتاحاً لدراسته. ويؤكد منذ البداية الطابع المتميز للدراسة من حيث فصله بين شخصية الكاتب، وشخصية البطل الروائي أثناء التحليل. وسعيه لتقديم تصور نقدي مخالف لسابقه، يركز على جعل النقد الأدبي هو غاية الدراسة، حيث يصبح التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي وليس العكس. كما أن انطلاق التحليل يكون من النص الأدبي وينتهي إليه دون أي تأويلات أو أبعاد يهدف إليها خارج بنية النص.

<sup>70</sup> - المرجع السابق، ص 39.

<sup>71</sup> - عبد الله أبو هيف : النقد الأدبي العربي الجديد ، ص 183 .

ويشير طراييشي إلى ذلك حين يصرح بالقول: "نقطة وصولنا، كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي. وليس التحليل النفسي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندعي أننا نقدم كشوفاً جديدة في مجال التحليل النفسي، بل نبغي توظيف كشوف التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي. ومن ثم فإن الكاتب يجد ذاته لا يعيننا بكثير أو قليل. ونحن لا ندعي إطلاقاً الماهاة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لاشعور كل منهما. ولا نزعم، على الأخص أننا نقرأ النص الروائي على أنه ضرب من سيرة ذاتية للروائي.. فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقة حرية"<sup>(72)</sup>.

إن الصورة التي تطالعنا بها هذه التصريحات تؤكد على نزعة تبني المسار الجديد في النقد النفسي، الذي يبحث في الأبعاد السيكلوجية للنص الروائي، ويعمل على إضفاء نوع من الحرية والتنوع التحليلي الذي يتم استنباطه من سيرورة الخطاب الروائي. كما أن الابتعاد عن النظرة الإكلينيكية السريرية، يمنح للناقد مجالاً واسعاً لتحليل الأبعاد النفسية الناجمة عن الكينونات المختلفة لعالم النص، الذي يشكل عالمه الخاص بناءً على التوترات النفسية المكونة لعالمه الداخلي المكثف والمتشابك. وهذا المسعى يسير باتجاه تخليص النقد من الاستيهامات التي يؤسسها النقد النفسي التحليلي، "عبر تجاوز المقولات التقليدية التي تحبس النص في ذكرى الطفولة"<sup>(73)</sup>.

ويتضح التوجه الجديد للدراسة النفسية للأثر الأدبي لدي طراييشي من خلال التمييز الذي يقيمه بين الدراسات السريرية لتحليل النفسي، وبين الاستفادة من الأفكار والنتائج الدراسية للتحليل وتوظيفها في ميدان النقد الأدبي، ويقوم هذا التمييز بالأساس على التفريق بين الحلم واللاشعور وحالة الكينونة والتمثل المميزة لكل منهما في ميدان التوظيف النقدي لخصائصهما في النصوص الأدبية. فالانتقال والتحول والتفاعل المتعدد بين المادة النفسية الخام، وبين توظيفها جمالياً يجعل من العناصر المكونة للاشعور تتلاشى أمام الاستعمال الجمالي والإبداعي، وتفقد خصوصيتها، ومن ثم تتحول

72 - جورج طراييشي: الروائي وبطله، مقارنة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، ط1 بيروت 1995، ص 9.

73 - حسين المناصرة: ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجاً، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، حلب 1999، ص 37.

من حقيقة مطلقة تدل على واقع ثابت إلى واقع ممكن قابل للتغير والتحول والاستبدال. "فاللاشعور الذي يمثله العمل الفني هو لاشعور أعيد شغله وضبطه وبنينته، إنه لاشعور مسيطر عليه ومتحكم فيه ومعاد تقنيه تحت إمرة الجمالية"<sup>(74)</sup>. وانطلاقاً من هذا المبدأ الموجه للدراسة سعى طرابيشي إلى إعادة صياغة مفاهيم ونظريات التحليل النفسي، ناقلاً بؤرة التركيز والاهتمام من المبدع إلى الإبداع. فعدت الدراسة النقدية رحلة جديدة تتعامل في مقتضياتها ونتائجها مع النصوص الروائية دون الإشارة المركزة لخارجية النص.

من خلال مجموعة الدراسات التي تضمنها كتاب "الروائي وبطله" لجورج طرابيشي يتضح لنا ما يشبه القطيعة المنهجية والمعرفية مع الدراسات النفسية السابقة، التي تدرس الأعمال الروائية دون أن تنأى بعيداً عن دائرة التأويل الذي يدور في فلك الإشارة، إلى ارتباط النتائج بصورة أو بأخرى ببيوغرافية المؤلف. لقد حسم الناقد الأمر بتوجيه مسار التحليل إلى استقراء العمل الروائي، بوصفه إنجازاً جمالياً تخيلياً لا يتصل مباشرة بمبدعه. ولذلك تم تركيز الدراسة النفسية على الشخصيات الروائية وعلى الراوي بصورة أكبر، دون العودة إلى أي متون خارجية يستعان بها أثناء التحليل.

ولعل التوجه للبحث في البنية النفسية واللاشعورية للراوي، هو اعتقاد من الناقد بأن الراوي هو القناع الذي يتخفى خلفه المؤلف، إلا أن هذا المسعى الذي نفترضه يبقى في مستوى النوايا والتخمينات، ولا تعكسه الحقيقة المنهجية الماثلة. فالناقد تناول بالدراسة النصوص الروائية لـحنا مينا التي قسمها إلى حلقتين: تمثل الحلقة الأولى ما أسماه الروايات التخيلية ونموذجها روايات "الشراع والعاصفة" 1966، وثلاثية "حكاية بحار"، "الدقل والمرفاً البعيد" 1981-1985، ورواية "الياطر" 1975.

أما روايات السيرة الذاتية فنموذجها رواية "المصايح الزرق" 1954، وثلاثية "بقايا صور" 1975 و"المستنقع" 1977 و"القطاف" 1986، ورواية "الثلج يأتي من النافذة"

74 - جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقارنة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، ط1 بيروت 1995، ص 9.

1969 ، وأخيرا رواية "حمامة زرقاء في السحب" 1988، التي تمثل آخر روايات السيرة الذاتية<sup>(75)</sup>. والمنهجية الإجرائية التي اعتمدها طرابيشي في دراسته النفسية لروايات حنا مينا، اعتمدت بصورة واضحة على مفهوم مطابقة النصوص وتراكبها الذي اقترحه شارل مورون، بهدف الكشف عن العناصر المشتركة والمتكررة، أو المهيمنة بتعبير جاكسون، في الأثر الأدبي والفني للأديب .

فروايات حنا مينا تم تجميعها وفق مجموعة المكونات الدلالية والخصائص النفسية، وليس عبر التسلسل التاريخي الدياكروني. وهذا الإجراء من شأنه أن يتيح حرية كبيرة للبحث في المسار الجمالي والنفسي، بناء على مبدأ التماثل والمخالفة، فنحصل على قراءة محايدة للتنويعات الثيماتية والأسلوبية المؤسسة لجوهر الخطاب الروائي. وقد توصل طرابيشي عبر هذا الإجراء إلى نتيجة مؤداها أن النصوص الروائية التخيلية ترسم لنا صورة الأب الرمزي المتعلق والمؤمّل، ممثلة في شخصية الطروسي في "الشراع والعاصفة"، وصالح حزوم بطل ثلاثية "حكاية بحار"، وشخصية زكريا المرسنلي بطل رواية "الياطر".

أما روايات السيرة الذاتية فتقدم لنا صورة مغايرة للشكل الأول هي صورة "التقزم البنوي"<sup>(76)</sup>. إن شخصيات الأبناء بدت مائعة لينّة، ولا تمت بصلة لمفهوم السلطة الأبوية. وما يمكن أن تشكله من رمزية القوة والتضحية وجملة الصفات المتواضعة لقيمة الرجولة، وهذا حتى بعد أن صار الأبناء آباء بقيت تلك الملامح مميزة لشخصياتهم، فهم آباء حقيقيون تاريخيون لا تربطهم أي صلة بالصورة الخارقة المثالية والرمزية للأب في الروايات التخيلية. ومثل هذا النموذج في روايات السيرة الذاتية فارس بطل رواية "المصايح الزرق"، وفياض بطل رواية "الثلج يأتي من النافذة"، و شخصية الراوي في رواية "القطاف".

75 - المرجع السابق، ص 14.

76 - المرجع نفسه، ص 13.

واستنادا للمفارقة القائمة بين الشكليين الروائيين قدم طرابيشي مجموعة من المباحث التي تستثمر قضايا التحليل النفسي كالمثلث الأوديبي، والتماهي البنوي، والرواية العائلية، والعقدة النووية، والإيروسية الفموية، ومفاهيم أخرى تتعلق بمكونات الشخصية. وقد تم توظيف المفاهيم السابقة في البحث عن طبيعة العلاقات القائمة بين الشخصيات المختلفة، من حيث ربط مسيرتها وسيرتها وخصائصها النفسية وطبيعة سلوكياتها. وتم التركيز على البطل الروائي وعلى شخصية الراوي بالنسبة لروايات السيرة الذاتية، وهو ما يجعل الدراسة النفسية تبحث في لاوعي الشخصية الرئيسية وبنيتها النفسية، دون أن تتناول بالدراسة والإسقاط الخارجي شخصية المؤلف.

## II-4- رجاء نعمة و التركيب المنهجي

في كتابها "صراع المقهور مع السلطة"<sup>(77)</sup> الصادر سنة 1986، سعت الكاتبة رجاء نعمة للاستفادة من نظريات التحليل النفسي في مقارنة النصوص الروائية. وقد كانت الميزة الأساسية لعملها، هو السعي إلى البحث عن المكونات النفسية للبنية اللاواعية للبطل؛ وبالتالي للنص الروائي "موسم الهجرة إلى الشمال" لطيب صالح. وقد سعت الناقدة عبر طموحها المنهجي إلى الإشارة للنظريات التي قدمت مفاهيم واضحة بخصوص دراسة اللاشعور في النص الروائي. وقد قدمت لذلك أفكار فرويد عن اللاوعي، ثم تطرقت إلى المفاهيم التي قدمها شارل مورون حول الأسطورة الشخصية للكاتب، ومفهوم الاستعارات الملحة التي تشكل بنية رمزية يكمن من خلال تركيبها الوصول إلى مجموع الدلالات الكامنة في اللاوعي الخاص بالمؤلف. ثم انتقلت للإشارة إلى أطروحة جون بيلمان نويل حول لاوعي النص، والدور الحاسم للقارئ في الكشف عن الأبعاد السيكلوجية النفسية<sup>(78)</sup>.

77 - رجاء نعمة: صراع المقهور مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، دط، بيروت

. 1986

78 - المرجع السابق، ص 15 .

وتجعل الناقدة من الإشارة إلى الأفكار والأطروحات المنهجية سبيلا للإقرار بحقيقة سؤال المنهج، الذي يجب أن يتبعه الناقد في مقارنة الرواية من منظور نفسي، فهي ترى بأن الغاية الأساسية التي يسعى إليها الناقد هي المعرفة، وسؤال المعرفة يتبلور ضمن مظهرين هما الماهية والكيفية، فماذا نريد أن نعرفه من مكونات وحقائق وطرائق، لا يتعارض في نظر الباحثة مع الكيفية أو الكيفيات المعتمدة للوصول لهذه الحقائق والمكونات؛ فدور الناقد هو دور القارئ قبل كل شيء، هذا القارئ الذي يعمل ويسعى لكشف ماهية النص وبنياته النفسية، الداخلية. ولذلك فإن معرفة "ماذا يقول النص لا يتعارض مع كيفية حدوثه" (79).

وبهذا التصور ترى الباحثة أن منهجها يستفيد من كل المقاربات التي تتعامل مع الكاتب ومع النص في ذات الوقت، وإن كانت ممارستها الإجرائية تميل إلى الدراسة النصية بالدرجة الأولى، رغم تحسسها من التركيز الذي طرحه بليمان نويل حول ضرورة الاهتمام بالنص، بوصفه هو المادة التي يتعامل معها النقد، وليس الكاتب. ورغم هذه الملاحظات المقدمة بشأن منهج نويل، إلا أن الباحثة التزمت به إلى حد كبير.

فعملها البنيوي خضع للرؤية البنيوية السكونية رغم أنه وظف منهجا نفسيا يقتضي الخروج عن نطاق النص، فالناقدة التزمت إلى حد كبير بنظرية لا شعور النص التي نادى بها جون بليمان نويل (80). من منظور الرؤية المنهجية للباحثة نجد أن لديها ميلا كبيرا للنقد النضالي، ولكن بأدوات منهجية وإجرائية متعددة. وتركيزا على النص دون أن تهمل مظهره الخارجي منطلقا من ثنائية الظاهر/الكامن، الخارج/الداخل. التي تعتمد لتوظيفها في الدراسة النفسية. ضمن عدة مستويات.

فهي تعتد نظرية شارل مورون حول الأسطورة الشخصية للكاتب، ومقاربات بليمان نويل حول لا وعي النص، وتضيف إلى ذلك أبحاث بتلهاييم برينو Betelheim Bruno المتعلقة بتأثير العمل الأدبي في نفسية القارئ، حيث يشير في كتابه "التحليل

79 - المرجع السابق، ص23.

80 - حميد حمداني: النقد الروائي النفسي في العالم العربي ص86.

النفسي للحكايات العجيبة" la psychanalyse de contes de fée إلى الدور النفسي الذي تمارسه الحكايات على الأطفال خاصة.

وتبرر الباحثة هذا التركيب المنهجي لاعتقادها أن المنهج النقدي لا ينبغي أن يكون قالباً جاهزاً بل عليه أن يتسم بالمرونة والديناميكية، فالنظرية النقدية هدفها إعطاء المفاتيح القادرة على تلقي النص وقراءته من زاوية محددة، وهي بذلك واعتباراً لاستيعابها لمفهوم التلقي قادرة على أن تتيح هامشاً للإجراء النقدي المتنوع لأن غاية التحليل ومادته هي النص الأدبي<sup>(81)</sup>.

وقد استندت الباحثة فيما يتعلق بالمضمون المنهجي على النظريات النفسية السابقة كما أشرنا، غير أنها جمعت بالإضافة إلى ذلك مقاربات النظرية السردية، حيث اعتمدت على مفهوم الصيغة السردية لـ **جيرار جنيت**، و **سيمولوجية الشخصيات** لدى **فيليب هامون** بالإضافة إلى الرؤية التي قدمها **تودوروف** للشخصيات الحكائية<sup>(82)</sup>.

## II-5- سامي سويدان بنية الرواية ولغة اللاوعي:

في مسار تتبعنا للاستفادة المفترضة للنقد الروائي العربي، من أطروحات النقد النفسي بمنظوراته الجديدة، الحاملة لتصورات التفاعل مع النصوص الإبداعية عبر مساءلة مكوناتها النصية بالدرجة الأولى. وتفادي الاحتكام إلى النظرة التحليلية النفسية التي تجعل من دراسة العمل الأدبي، دراسة إسقاطيه غايتها، جعل النص صورة لكاتبه ولنفسيته، وإقحام سلوكياته وحياته اليومية، في تأويل النص وتفسيره بصورة مباشرة. ومن منطلق البحث عن الملامح التي تميز الكتابة النقدية الروائية العربية، في الاستفادة من الإنجازات التي قدمها الدرس النقدي النفسي الجديد. خصوصاً من جانب الأطروحات النظرية، وما قدمه **جاك لاكان** من تنويعات، أعاد فيه قراءة نظريات المعلم الأول **سيغموند فرويد**. خاصة مفهومه لللاوعي، والعلاقات المتصلة بالآثار الأدبية، ولا

81 - رجاء نعمة: صراع المجهور مع السلطة ص22.

82 - المرجع نفسه، ص40.



سيما ما كان قد ألمح إليه من دور ووظيفة المبدعين، في الكشف عن الحقائق النفسية. و هو التحليل الذي قادته إليه الملاحظات التي توصل إليها من خلال دراسته لقصة "غراديفا" لـجنسن.

وفي مجال تحسس مظاهر الوعي النقدي النفسي العربي الذي، يتسم بتراجع انتشاره، وعدم اعتماده أداة أساسية في تحليل النصوص الإبداعية، نجده رغم ذلك يسعى لاحتلال موقع في الساحة النقدية العربية عموماً، وهذا عبر كتابات بعض الباحثين، الذين يشغلهم هاجس البحث النقدي المتجدد، والعمل لكشف إمكانات المناهج النقدية وتطبيق جوانب منها على الرواية العربية. ومن بين من عمل على القيام بسعي دؤوب لاعتماد إمكانات مناهج النقد الجديد، واعتمادها في مقارنة النص العربي، نجد الناقد الروائي والباحث الأدبي سامي سويدان، الذي يعمل باستمرار عبر التجريب المنهجي للوصول إلى إنتاج بلاغة نقدية تتفاعل مع الإنتاج الروائي العربي، وتعطيه آفاقاً جديدة، تخلصه من الانطباعات، والإسقاط الخارجي في تأويله.

قدم سامي سويدان في كتابه أبحاث في النص الروائي العربي 1986، جملة من الدراسات التي حاول من خلالها استلهام النظريات النقدية، التي تعمل على مقارنة النصوص الروائية من الداخل. في سعي للبحث عن مقارنة منهجية، تمكن من فتح الدراسة التحليلية على آفاق الدلالة المتعددة، والكامنة في بنية النصوص الروائية. ويشير سويدان إلى ذلك في مقدمة كتابه بالقول: "هكذا يكون التحليل مغامرة في النص قد لا تنتهي، إنه دخول فيه، واستغراق في معطياته، وبلوغ لأعمق تراكيبه المتنوعة. ولكنه أيضاً وربما بالقدر نفسه خروج منه و به، وسعي وراء إيماءاته المختلفة، وتتبع لإيحاءاته المتعددة. إنه دخول يحدد بنية النص وتراكيبه وأساليبه وألفاظه" (83).

وهذا التحديد النظري الذي يقدمه الناقد يبين مدى الأهمية التي تكتسبها الدراسة المحايثة للنصوص الروائية. ومدى الأهمية التي يعطيها الناقد للدراسات القائمة على مقارنة النصوص الروائية، انطلاقاً من ما تقدمه بنيتها وعواملها الداخلية. وهذا الإجراء يسمح

83 - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 بيروت 1986، ص21.

بالتأكيد بإقامة نقد يحاور النصوص من منطلقات تتضمنها نظريات شعرية السرد عموماً. دون تحديد لإجراء منهجي، أو نظرية بعينها. فالناقد يقر منذ البداية أن مايقوم به من دراسة نقدية يندرج ضمن مسار التجريب النقدي، والإصغاء للآخر بغية الاستفادة منه. لأن مجال التفاعل مع المناهج، أمر ضروري ووسيلة نقدية لا يمكن تجاهلها أو إغفالها. "فالمناهج (الأجنبية) تطرح وسيلة تقنية، لا يبدو أن بالإمكان تجاهلها على الإطلاق"<sup>(84)</sup>. وقد عمل سويدان على متابعة قراءته النقدية للنصوص الروائية، من منطلق يستثمر فيه، تقنيات البحث عن المميزات الأسلوبية واللغوية، بما يتيح الكشف عن بناء الدلالة الماثلة.

ويبدو أن نزعة التجريب النقدي، دفعت الناقد لأن يقارب كل نص من النصوص المدروسة وفق رؤية منهجية خاصة. ومن هذه المقاربات نواجه دراسته التي وضعها تحت مبحث: تحليل نفسي لنص روائي القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ. وهي في نظرنا من بين الدراسات المبكرة، التي سعت إلى البحث في بنية نص روائي من منظور التحليل النفسي، في مظهره النقدي الجديد. وذلك لأن دراسة سويدان حاولت الاستفادة من الأفكار المنهجية التي قدمها جاك لاكان لدراسة بنية اللاوعي في النص الروائي. من خلال البحث في دلالة اللغة ومكوناتها الرمزية.

## II-5-1- المنطلقات المنهجية

ينطلق سامي سويدان في دراسته من منهج يسميه "التحليل النفسي للأدب"<sup>(85)</sup>، وهذه الإشارة للمنهج، تفترض الاستفادة من التطبيقات التي قدمها بالخصوص فرويد في دراسته للأعمال الأدبية. إلا أن المقدمات والأفكار التي اعتمدها الناقد تستفيد بدرجة كبيرة من مقولات "النقد النفسي"، ويعود هذا الاضطراب في تحديد المصطلح، إلى الرؤية التي يسير وفقها الناقد، والتي لا تتحسس دقة الفروقات القائمة بين المنظرين

<sup>84</sup> - المرجع السابق، ص 22.

<sup>85</sup> - المرجع نفسه، ص 16.

النقديين، رغم أنه أشار في دراسته إلى كتاب شارل مورون" اللاشعور في حياة وأعمال راسين"، وكتاب "نحو لاوعي النص" لبلمان نويل، وكتاب جاك لاكان "كتابات".

### لاوعي اللغة ولغة اللاوعي

يقدم سويدان في مقدمته المنهجية لمسار الدرس النقدي المستفيد من نظريات التحليل النفسي، قراءة للمنهجية التي اتبعها فرويد في دراسته للنصوص الأدبية. ويقف عند نقطة هامة، أشرنا إليها في الفصل الثاني من الباب الأول، وتتعلق برؤية التحليل النفسي عند فرويد في دراسته لقصة "غراديفا" للكاتب جنسن، حيث يؤكد فرويد ابتعاده، أثناء القراءة التحليلية للقصة، عن ما سبق وأن قام به من ربط بين البنية النفسية للنص، ونفسية الكاتب. وتحويل إلى التركيز على نفسية بطل القصة. ويشير سويدان في هذا الصدد إلى أن فرويد لم يكن يعتبر أن العمل الخلاق لفنان ما، هو مجرد تحويل متفرع عن رغباته الجنسية، بل كان ينظر للروائي على أنه قادر، على تمثيل الحياة النفسية الإنسانية، مستبقا بذلك رجل العلم.

إلا أن هذه اللفتة اليتيمة، لا تلغي، الرؤية العامة لدى فرويد و نظرتة للأعمال الأدبية على أنها امتداد لنظرتة العيادية. ولذلك يرى سويدان أنه يجب تجاوز تطبيقات فرويد العملية لمنهجه، والاستفادة من الاستنتاجات التي انطلقت من منهجه وتجاوزته إلى طرح بدائل جديدة، تمثلت خصوصا في ما قام به جاك لاكان، من تركيز على دراسة اللغة الأدبية<sup>(86)</sup>. ويظهر اهتمام سويدان بأفكار لاكان، من خلال تقديمه لأهم عناصرها، وهي البحث في العلاقة بين بنية اللغة، وبين بنية اللاوعي، والتركيز على صيغ تظهر الدلالات النفسية من خلال التفاعلات المتعددة للحقيقة اللغوية، وتراكيبها المتعددة، وأساليبها المختلفة التي تتخذ صورة الحلم .

ينطلق سامي سويدان من مقولة لاكان التي تشير إلى أن "اللاوعي هو بالتحديد خطاب الآخر"<sup>(87)</sup>، ليقرر أن الجانب الأساسي في تحليل العمل الأدبي، يتركز بالأساس

<sup>86</sup> - نفسه، ص 26.

<sup>87</sup> - Jacques Lacan: Ecrits I, page 24

في تحليل الخطاب. وهذا الخطاب هو الذي يشهد تظاهرات اللغة الأدبية، بتراكيبها، وصورها، ورموزها. وإذا كان اللاوعي، يتصف بكونه بنية شبيهة ببنية اللغة<sup>(88)</sup> ويحمل مجموعة الدوال، فإن مجال المدلولات يبقى مفتوحاً، أمام التأويل الرمزي الذي تتيحه، إنتاجية اللغة في مسار تحققها اليومي.

واللغة عبر نظامها الرمزي الذي يتكون من خلال تداولها، يسهم في ضبط القيم التي تتبناها الذات الإنسانية. فإذا كانت الدوال هي معطى قبلي مركز في اللاوعي، فإن المدلولات هي مستوى الأداء والتأويل الفردي. "فاللغة هي هذا النظام الرمزي الذي يكون الذات، إنه يصيغها عبر شبكة من الدالات منذ ولادتها، فالمدلولات ليست إلا تنويعات فردية لا تأخذ تماسكها إلا ضمن تماسك شبكة الدالات"<sup>(89)</sup>. وتظهر فاعلية هذه القاعدة التحليلية، عند الانتقال لربطها بمجال الكتابات الروائية والسردية على العموم، حيث نجد أن سويدان يستفيد من مقولة لا كان بشأن بنية الحلم وبنية اللغة. فيشير إلى أن بنية الحلم هي نفسها بنية الجملة اللغوية .

وإذا انتقلنا لتوضيح طبيعة الحلم النصية، فإننا نجد أن نص الحلم، هو نص خبري، ذو طبيعة خاصة، مثله مثل النص الروائي الذي يلعب اللاوعي دورا بارزا في تكوينه. وبذلك تغدو قراءة وتحليل ودراسة النص الروائي استثمارا لصور الحلم، ولمكونات اللاوعي، و لانتظامات اللغة في تشكيلاتها الجمالية، و الزخرفية وصورها البلاغية ورموزها المختلفة. وتتحول الرواية إلى بنية من الدالات التي تحيل إلى دلالات أخرى، تحيل إلى مجموعة من المعاني المتماسكة، وينتظم كل هذا التنوع والتعدد ضمن بنية النص الكبرى التي تضمن تماسك المعنى العام، بحيث يصبح النص يضمن وحدة لتعدد الدالات الكامنة. ويحيل ضمن هذه المكونات إلى لاوعي قائم في الرسالة التي ييئها، عبر الإشارات اللغوية، والرموز المثبثة في السياقات الأسلوبية والرمزية، وعبر الدوال المختلفة في مظهرها وشكلها.

<sup>88</sup> - جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، ص 171

<sup>89</sup> - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ص 26

من هذا التصور المنهجي ينطلق سويدان في تحليله لرواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ محظوظ محظوظ مجال دراسته بقوله: "على هذا الأساس نتجه إلى تحليل نفسي للنص كي نسبر دلالاته المتنوعة لنقاربه في وحدته الموضوعية القائمة كذات مستقلة، لنسائله عن اللاوعي القائم في الرسالة التي يخفيها فيما يعلنه لنا.. وفي هذا التكوين الجديد لبنية دلالية مختلفة نحاول إظهار اللاوعي القائم في المتداول، في اللغة الصامتة التي هي الكتابة الروائية"<sup>(90)</sup>. وإذا كان الطموح النظري لدى الناقد هو سعيه لمقاربة النص الروائي بحثاً عن بنية اللاوعي الكامنة فيه، فإن المستوى الإجرائي هو الكفيل بتحديد اختبار الصحة.

## II-5-2- الإجراء النقدي

قسم سويدان دراسته لرواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، إلى مبحثين أساسيين هما المرأة والرجل/الفحولة والخصاء، والمبحث الثاني لاوعي النص مغامرة ليبيدية. وقد استند في مبحثه الأول إلى مقطع سردي افتتحت به الرواية. ويشير إليه الناقد في الهامش قائلاً: "يبدأ النص الروائي على النحو الآتي: مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السماء أو عائد إليها بعد طواف، يغمر رؤوس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة، امتصت برودة يناير كانون الثاني لظاها، وبثت في حناياها وداعة ورحمة"<sup>(91)</sup>.

يستثمر الناقد هذه البداية الفاتحة لنص الرواية، ليكون بمثابة نقطة الاستقطاب الدلالي لمجمل النص الروائي. ويتم التعامل معه، عبر مستويات دالة متعددة. وإذا كانت البدايات من أصعب وأعقد المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كروية محتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص. فإن البداية حالة عقلية، ونوع من العمل الهادف إلى

<sup>90</sup> - المرجع السابق، ص 28.

<sup>91</sup> - المرجع نفسه، ص 50.

التباين عن أعمال توجده إلى جانبه<sup>(92)</sup>. فبداية "القاهرة الجديدة"، تختلف في منظورها عن بقية النصوص الأخرى، من حيث الإعلان في مستوى الدلالة التعبيرية، عن قيمة ثنائية زمانية ومكانية، وقيمة نفسية يسعى الراوي لإخفائها.

وتأتي قراءة سويدان لنص الفاتحة من خلال التأويل القائم على ثنائية الذكر والأنثى، والدلالات القائمة بين مستوى البناء النصي، والقيمة النفسية الكامنة في لاوعي اللغة الواصفة، والموحية بدلالات الصراع الثنائي الذي ينتهي بامتلاك القضيب بوصفه دلالة رمزية على الرجولة. وقد توصل الناقد على هذه النتيجة عبر تحليله للعناصر المكونة لبنية الخطاب في افتتاحية نص الرواية، حيث تحولت البنية اللغوية، بما فيها من أسلوب وصفي، وعناصر دالة على المكان والزمان، ومكونات أخرى، إلى عناصر رمزية تم من خلالها تأويل علاقة العناصر النصية، لتستجيب لبنية اللاوعي الذي يحكم المتتالية القائمة على تناظر الأعلى والأسفل، السماء والأرض، الحرارة والبرودة، الذكر والأنثى. فالعلاقة الرمزية، يتم استثمارها عبر الصور المجازية الكامنة في اللاوعي.

وكما يرى لا كان فإن حقيقة البحث في اللاوعي، يتم تأويلها عبر الوسائط اللغوية والأدبية؛ والأفكار اللاواعية للحلم والتصورات والتداعيات المنطلقة بشكل توالدي تترايط بنيويا لتكون لغة تتخذ مظهر التكتيفات الدلالية، التي يتميز بها الخطاب المحكوم بقاعدة الاستبدالات المختلفة، والذي يعبر في النهاية عن حالات اللاوعي في مظهر استعاري أو كنائي. ويتحقق مستوى الوظيفة الرمزية عبر توظيف السلاسل الدلالية التي لا تعبر بالضرورة عن معانيها الظاهرة<sup>(93)</sup>.

واعتبارا لذلك فإن المشهد الأول من الرواية، يقود إلى الدلالة على بنية، تقوم فيها سيطرة النساء وفرضهن لقانونهن. وهذا التأويل الرمزي، استنبطه الناقد من خلال التحليل القائم على جعل قرص الشمس الذي تنتمي إلى القسم العلوي الذكوري، يظهر وكأنه ينتمي للأرض إلى القسم السفلي الأنثوي حيث يظهر وكأنه جزء من القبة

<sup>92</sup> - صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل العدد 22/21 سنة 1986 ص 141-142.

<sup>93</sup> - Jacques Lacan: Ecrits I, page 24

الجامعية التي تملكه وتسيطر عليه. كما أن الحر الصادر عن قرص الشمس، يتم تدجينه وامتصاص قوته بفعل الطقس والزمن الأرضي "إذ أن الحر الصادر عن قرص الشمس تقوم برودة الطقس بامتصاص لظاه فينبسط وديعا رحيمًا، بصيغة أخرى تستل الأنثى هنا عنفوان الذكر وفحولته، فيتحول إلى رقة ووداعة هما أقرب إلى صفات الأنثى منها إلى صفات الذكر تقليدياً"<sup>(94)</sup>.

وانطلاقاً من هذا التأويل الدلالي لبنية اللغة الروائية، يرى الناقد أن السرد اللاحق يقوم بتأكيد هذه الحقيقة، حيث يتم التركيز على اكتساح المرأة لعالم الذكور، بدخولها الجامعة، وشكلت بذلك اقتحاما أنثويا لموقع كان حتى لحظة حدوثه فضاء رجوليا بحتا. وتتوسع صورة السرد لتؤكد على أن الشخصيات النسائية تمتاز بقوة قضيبيتها، ووسطوة فحولتها، مقابل خصاء الرجال، أو أنوثتهم ضمن المجال العلائقي الذي يشملهم في نسيج السرد القصصي<sup>(95)</sup>.

وإذا كان سويدان قد انطلق في بداية دراسته من بنية اللغة السردية، وأبعادها التأويلية، في مستوى الكناية والاستعارة والمجاز والرمز. فإنه لم يواصل التحليل بنفس الوتيرة، أي التركيز على جماليات اللغة ورمزيتها، بل تحول إلى مستوى آخر يمكنه من تحديد لاوعي النص. عبر الاستفادة من الأحداث، وصور الشخصيات ووصف ملامحها، والمشاهد التي يتم من خلالها تأويل بنية اللاوعي. لتأكيد قيمة الفحولة لدى المرأة، والخصاء لدى الرجل في نص رواية القاهرة الجديدة.

وحين الانتقال إلى المبحث الثاني، الذي يبحث في لاوعي النص، نجد أن الناقد انتقل عبر مستوى اللغة بوصفها كيانا يحمل قيمة التعبير الأدبي و بنيات اللاوعي عند الشخصيات، والنص عموماً إلى تحديد مجال التواصل بين مختلف الشخصيات الروائية. ويشكل الحوار مجالاً خصباً لتنامي الاهتمامات ببنية اللاوعي، حيث يتم عبر

<sup>94</sup> - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ص 29.

<sup>95</sup> - المرجع نفسه، ص 33.

المحاورة استحضر كل قواعد النظام اللغوي الإبلاغي، لكن خلف هذا كله تكمن القوة الرمزية المنبثقة عبر تصريحات الشخصيات وأقوالهم.

وينطلق سويدان من الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ليصل إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة ببنية اللاوعي عند كل منها. فنعرف أن مأمون منتسب لصورة مثالية مجسدة في الأنا الأعلى، كأب تصاغ عبره قوانين الكبت المطلقة. أما محبوب فيمثل الطاقة الجنسية الكامنة، ويداور حالة الليبدو عبر اللاوعي الذي تنتظم فيه حول الرغبة الأساسية جميع الرغبات الأساسية، في بنية شبيهة ببنية اللغة، ولكون اللغة تمثل قانونا فهي تتأسس على منع، وفرض لبنية خاصة يتشكل وفق شرطها مظهر اللاوعي، ويتم التعبير عن الرغبة عبر شروط التخفي والإيحاء والتمويه عبر الوسائط الرمزية والاستعارية.

أما علي فيأتي ممثلا للأنا النفسية الاجتماعية، فهو تجسيد لمتزلة بين المتزلتين. بين قمع الأنا الأعلى، وإغراء الليبدو. ويركز سويدان على عنصر أساسي في دراسته لنص القاهرة الجديدة، حين يؤكد على أن تركيز النص على شخصية محبوب، إنما "هو محاولة تحقيق رغبة لاواعية، وأن ذلك قائم في لاوعي النص، في دلالة البنية التي يصيغها والتي تؤلفه، وهي دلالات غير مباشرة، رمزية، ذلك أن تحقق اللاوعي لا يعلن عن نفسه، إلا بطرق وأساليب ملتوية، ومع كل الالتباسات الموهبة لحقيقته"<sup>(96)</sup>.

إن الميزة التي امتاز بها تحليل سامي سويدان لرواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، هو اعتماده البحث في بنية اللاوعي من خلال لغة النص، وهي منهجية اعتمدها جاك لاكان في قراءته النفسية للنصوص الأدبية.. ومن هذا المنطلق يكون سويدان من الأوائل الذين اعتمدوا هذه المقاربة النفسية في دراسة النصوص الأدبية عموما والروائية بالخصوص. فباهتمامه ببنية اللاوعي في اللغة، يكون قد وجه دراسته نحو توظيف التأويل في دراسة اللغة الأدبية، عبر صورها وتراكيبها، لأنها تعد مظهرا لبنية اللاوعي، وهي نفسها البنية الجذرية للغة. ومن هنا تكون مهمة الناقد هي كشف

<sup>96</sup> - المرجع السابق، ص 41.



دلالات النص، من خلال تكوين وصياغة بنية دلالية مختلفة، تعمل على كشف وإظهار اللاوعي القائم في النص عبر الثنائية القاعدية في فكر لا كان: لغة الرواية/بنية اللاوعي. وقد حاول سويدان في نهاية دراسته، أن يستعير مفهوم شارل مورون، حول الاستعارات الملحة، ويوظفه عبر تمديد نتائج تحليله حول بنية اللاوعي وعلاقة الأنا النفسي والاجتماعي في رواية القاهرة الجديدة، إلى روايات نجيب محفوظ الأخرى.. "ومتابعة تطور تلك البنية وهذه الصلة عبر نصوص روائية متعددة، كما يوحي بتأكيد ذلك تحليلنا للصوص والكلاب، وكما توحي به نظرة عجل عل الطريق، وميرامار، والكرنك... إذ تبدى الأنا النفسي الاجتماعي، متلبسا بمحاولة التوفيق بين الليبيدو، والشيوعية والأنا- الأعلى والإسلام" (97).

إن هذا المسعى الذي حاوله الناقد، وعلى ما فيه من تبسيطية للمفاهيم العامة، يعكس حسا ووعيا نقديين بضرورة الاستفادة من المناهج النقدية التي تتيح قراءة النصوص بحرية كبيرة، في التواصل مع مكوناتها، ودون إسقاط لمكونات الواقع الخارجي على تأويلها. ومن هذا المنطلق نرى أن سامي سويدان قد التزم بدرجة كبيرة بما قدمه في مقدمته النظرية، بشأن التعامل بصورة أساسية مع ما يمنحه النص من إمكانات، وما تقدمه أدوات المنهج من طرائق للكشف عن بنية اللاوعي في النص، عبر مساءلة البنية اللغوية.

# الفصل الثالث النقد البنيوي التكويني والنص الروائي العربي

## تمهيد

### I. محمود أمين العالم بين المساءلة المنهجية والإجراء النقدي الحر

#### I.1.1. المنهج

#### I.2. المتن النقدي:

#### I.1.2. دلالة العنوان والاستهلال:

#### I.2.2. البنية الدالة:

#### I.3.2. لغة الرواية ولغة الواقع

### II - حميد لحمداني ومسعى التطويع المنهجي

#### II. - من البنيوية التكوينية إلى النقد السوسيو- بنائي

#### II. 1 - كتاب الرواية المغربية وإجراءات البنيوية التكوينية

#### II.1.1 - المنطلقات المنهجية

#### II.2.1 - الإجراء النقدي

#### II.3.1 - البحث عن البنية الدالة

#### II.2. - كتاب من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية"، والتركيب الإجرائي

#### II.1.2 - الاقتراح المنهجي

#### II.2.2 - الاختبار المنهجي

### III - سعيد علوش الرواية والإيديولوجية: بين نمط الوعي وبنية النص الروائي

#### III.1 - التاريخي والجمالي في الكتابة الروائية

#### III.2 - الوعي التاريخي والوعي الروائي

#### III.1.2 - الوعي الواقع بين صورة المستعمر، وصورة المستعمر

#### III.2.2 - الوعي الخاطئ والتمثل الفني

#### III.3.2 - الوعي الممكن: وعي التاريخ ووعي الرواية

## تمهيد

لقد بيّنا في الفصل الثالث من الباب الأول، أن البنيوية التكوينية توجه نقدي حاول أن يبلور رؤية دقيقة، تساعد القارئ على فهم وتفسير الأدب، في ضوء منهج يحاول أن يجمع بين مختلف العناصر المشكلة للنصوص؛ سواء أكانت هذه العناصر بنيوية داخلية أم عناصر بنيوية خارجية ترتبط بالحياة الاجتماعية، انطلاقاً من مقولة أن اللغة وعاء يستقطب الحياة الاجتماعية بجميع مكوناتها، سواء أكانت هذه الحياة واقعية معيشة أم متخيلة. وفي هذا الصدد يقول حسين المناصرة: "يمكن اعتبار البنيوية التكوينية من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية الجديدة، وبين البنيوية الشكلية، وذلك عن طريق الدمج بين علاقات النص الداخلية، وما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغة نصية اجتماعية، إذ اعتبرت هذه البنيوية الشكل اللغوي مجالاً رحباً لتفسير العلاقات الاجتماعية الموجودة أو المتخيلة"<sup>(1)</sup>.

وهذه الحقيقة القائمة في مستوى التأكيد المعرفي والمنهجي، بدأت تلامس واقع النقد العربي منذ بداية الستينيات وتبلورت خلال مرحلة السبعينيات؛ حين صارت البنيوية التكوينية تمثل ظاهرة ثقافية عالمية، انطلقت من فرنسا لتعبر الأطلسي إلى أمريكا، وتنتقل إلى الفضاء الثقافي العربي عبر ما كتبه محمود أمين العالم عام 1966 من تقديم "للمدرسة الاجتماعية الجديدة لدراسة الأدب في فرنسا من خلال مدرسة غولدمان، وبعض أفكارها عن رؤية العالم، خصوصاً الأفكار التي تشير إلى كتابي الإله المختفي، ومن أجل علم اجتماع الرواية"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - حسين المناصرة. ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجاً. دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، حلب ط1، ص 56

<sup>2</sup> - جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، ط1 دمشق 1998، ص 104.

ثم تلاها بعد ذلك كتاب السيد ياسين الموسوم بـ"التحليل الاجتماعي للأدب" لتتوالى بعد ذلك -مثلما أشرنا في مدخل هذا الباب الثاني- الترجمات والدراسات التطبيقية، والأبحاث النظرية. حيث أصبح الدرس البنيوي التكويني جزءاً من الواقع النقدي العربي. وانطلاقاً من هذه القناعة سنحاول أن نتحسس مدى استيعاب وتمثل النقد الروائي العربي لهذا التصور المنهجي، الذي شكل انشغالا هاما وجزءاً من توجهات النقاد العرب المعاصرين. كما نسعى للكشف عن صيغ استقبال وتلقي هذا المنهج عربياً، وذلك من خلال استقصاء بعض النماذج التي تعد الانطلاقة الفعلية للنقد البنيوي التكويني في العالم العربي.

## I - محمود أمين العالم بين المساءلة المنهجية والإجراء النقدي الحر:

يعد محمود أمين العالم من النقاد العرب المتميزين باهتمامهم المتفتحة على الحركة الثقافية العالمية، والمنظرين الأساسيين للنقد الأدبي الاجتماعي في العالم العربي. حيث سعى باستمرار إلى الدفع بالمسار الثقافي العربي نحو آفاق تُسائل الحداثة والممكن المعرفي، وتعمل على ربط القيم الجمالية والأعمال الفنية بالسياقات الاجتماعية والتاريخية، لكن من منظور يعمل على تجاوز المنظور والرؤية الآلية لانعكاس الواقع الاجتماعي في النصوص الأدبية.

وقد تميزت إسهاماته في مجملها بالقراءة الناقدة لمجمل مكونات البنية الثقافية العربية، و في هذا الشأن يعد كتابه في "الثقافة المصرية"\*، الذي ألفه صحبة عبد العظيم أنيس والصادر سنة 1955، من الانجازات الهامة التي أثارت النقاش الواسع لدى المثقفين العرب. وقد شكل في الوقت نفسه حصيلة معركة هامة من معارك النقد الأدبي الحديث، وهي معركة بدأت في الأربعينيات ولم تنته إلا مع نهاية السبعينيات. وظلت آثارها قائمة حتى الآن في المعارك الجديدة التي تتمحور حول الالتزام الاجتماعي

\* يشكل الكتاب جمعا للمقالات التي نشرها الكاتبان، وهي صورة للنقاش الحاد الذي كان مع ممثلي الجيل القديم طه حسين والعقاد خلال الأربعينيات.

للأدب<sup>(3)</sup>. وفيما يتصل بالمسار المتعلق بالتنظير والتطبيق النقدي للأطروحات التي قدمها، فإننا نسعى إلى البحث في مكونات خطابه النقدي، من خلال دراسة مدى تأثيره بمنهجيات النقد الجديد، ومدى تمثله لخصائصها الإجرائية.

## I.1- المنهج

تعد آراء **محمود أمين العالم** في مجال الدراسات النقدية العربية إسهاما جادا في بحث قضية المناهج النقدية العربية الجديدة، وحاولت تأطير تصور جديد للممارسة التطبيقية للنقد، من منظور سوسولوجي يتقاطع مع الإرث البنيوي التكويني وسوسولوجيا النص. نجد في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة"<sup>(4)</sup> الصادر سنة 1985، والذي تناول فيه بالدراسة النقدية ثلاثية **صنع الله إبراهيم** (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة)، مستندا إلى الخلفية الفلسفية التي وفرتها المادية الجدلية من جهة، ومستفيدا من مصطلحية النقد البنيوي والبنيوي التكويني في جانب من دراسته من جهة أخرى؛ وفي هذا الصدد يقول: "إن المادية الجدلية في الحدود التي ذكرناها هي توجهنا العام في تناولنا النقدي لروايات **صنع الله إبراهيم** الثلاث، ويعني هذا باختصار تحليل البنيات الأساسية داخل هذه الروايات كشفا لدلالاتها في إطار سياقها الاجتماعي والتاريخي، ونستطيع أن نحدد هذه البنيات على النحو التالي: بنية المكان، بنية الزمان، بنية اللغات والأساليب والتقنيات، بنية الأشخاص، بنية الأحداث، البنيات الصياغية الصغرى، البنية الصياغية العامة، بنية الدلالات الجزئية، بنية الدلالة العامة"<sup>(5)</sup>.

يتضح من خلال الفقرة السابقة، أن **محمود أمين العالم** عمل على الاستعانة بأدوات التحليل التي توفرها النظرية البنيوية للسرد، خاصة فيما يتعلق بالتقسيم النظري للبنيات النصية؛ الزمان، المكان، البنية الصغرى، البنية العامة. كما استفاد من **باختين** في

<sup>3</sup> - سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة 1993، ص 87.

<sup>4</sup> - محمود أمين العالم. ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي ط1 القاهرة 1985.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه. ص 29.

تطرقه لتعدد اللغات والأساليب في النص، واعتمد أيضا مفهوم **غولدمان** حول البنية الدلالية العامة للنص السردي.

إن هذه الخلاصة المنهجية التي يقترحها الناقد لمقاربة نصوص **صنع الله إبراهيم** في مستوى التطبيق، هي نتيجة للقراءة النقدية للمناهج الجديدة في مقاربة النصوص السردية، والتي خصص لها مدخل كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة". وقد ركز بصورة أساسية على نقد المنهج البنيوي، الذي يعده قاصرا عن تمثل الأبعاد الحقيقية لـ"الصنيع الأدبي" ويقلص التجربة الأدبية في مجالي الإبداع والنقد إلى مجرد نموذج واحد منغلق، وهو أمر غير ممكن في نظره. ويقدم بهذا الشأن أربع ملاحظات تؤشر على محدودية النمط البنيوي إذا اعتمد بمفرده في الدراسة النقدية:

- أ- أن النموذج البنيوي يفرض على الأعمال الأدبية نسقا أو نمودجا مسبقا هو المعيار الذهبي لأدبية الأدب، وهو ما يناقض عنصر الإبداعية في العمل الأدبي.
- ب- إن النموذج المعياري يساوي بين الأعمال الأدبية مهما كانت قيمتها الإبداعية.
- ت- إن النموذج البنيوي المعتمد، نظرا لاعتماده على النسق الألسني، يُخضع التعبير الإبداعي لقواعد البنية اللغوية أساسا، كما أنه يهمل خصوصيات الأجناس الأدبية المتنوعة .
- ث- إهمال الدراسة الأدبية للدلالة الكامنة في النص سواء في بعدها التاريخي الأدبي، أو في سياقها التاريخي الاجتماعي. والتركيز على الدراسة النصية الداخلية وحدها<sup>(6)</sup>.

هذه المعطيات المنهجية في نظر **أمين العالم** هي المبرر الذي أدى إلى القصور المنهجي للبنيوية في مجال النقد الأدبي، الذي صار بحثا جزئيا موضعيا وصفيا في مطابقة

<sup>6</sup> - المرجع السابق. ص 14.

النصوص مع نموذج محدد سلفا. ويدفعه هذا الأمر إلى التمييز بين مجالين للبحث الأدبي هما؛ الدراسة الأدبية، والنقد الأدبي.

فالدراسة الأدبية في نظره، يتمحور اهتمامها في وضع القواعد والقوانين العامة للتعبير الفني والجمالي، وضبط خصائصهما وقواعدهما. مثلما هو شأن كتاب أرسطو "فن الشعر"، الذي لا يمكن اعتباره كتابا في النقد الأدبي، بقدر ما هو مسعى تنظيري لتحليل وتصنيف أشكال التعبير الإنسانية، مثله مثل ما تقدمه "البوطيقا الجديدة، أو "علم الإبداع الأدبي"، التي هي محاولة لاكتشاف القوانين العامة للإبداع الأدبي، ولكنها ليست النقد الأدبي" (7).

أما النقد الأدبي، فهو إجراء تطبيقي يستفيد من المباحث النظرية العامة، لكنه يسعى للكشف عن خصوصية الآثار الأدبية، ومواطن التفرد والتميز فيها، بل أكثر من ذلك، فهو "يكتشف ما يناقض هذا العام، أو ما يضيف عليه، أو ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة، فلا حدود للإبداع الأدبي" (8).

إن الغاية الأساسية للتمييز الذي يقيمه أمين العالم، هي فك الخناق عن النص، وفتح المجال أمام الناقد ليستفيد من الجوانب النظرية على المستوى الإجرائي، وربط الإبداع بالمكونات التاريخية والاجتماعية والفكرية والإبداعية الأدبية، التي أنتج في سياقها. ولعل هذا الأمر هو الذي جعله لا يرفض الاستفادة من الانجازات النبوية في مجالات دراسة النصوص الأدبية، والكشف عن أبعادها الدلالية، لكنه يقف في وجه محاصرة النص في ذاته عن طريق المقاربة الداخلية، التي تشكل في رأيه موقفا إيديولوجيا، يدعي العلمية والحياد، في الوقت الذي ينطلق في الحقيقة من إيديولوجيا أخرى. ويستثنى بخاصة رولان بارت في كتاباته الأخيرة من هذه التزعة، حيث يرى بأنه الناقد الوحيد الذي تخلص من الحرفية البنيوية القائلة بالمعالجة الداخلية للنص الأدبي.

<sup>7</sup>- المرجع السابق، ص 20.

<sup>8</sup>- المرجع نفسه، ص 18.



إن محمود أمين العالم ينطلق في رؤيته النقدية، من منظور يتعامل من النص الأدبي بوصفة إنتاجا فنيا مشبعا بالدلالات الاجتماعية والتاريخية، وبشروط نشأته التي تكيف تلك الدلالات. كما أن صلته بالواقع ليست استنساخا وتكرارا له، بقدر ما هي إضافة جديدة لهذا الواقع، تتسم بطابعها الإبداعي المسهم في التحول والتغيير. والنص الأدبي إلى جانب ذلك، بنية متراكبة لبنيات جزئية؛ زمانية، ومكانية، وحدثية، ودلالية.

وحين الانتقال للدراسة النقدية فإن المنهجية المعتمدة تعمل على الانتقال من داخل النص إلى خارجه؛ " إن تحليل البنيات وكشف ما بينها من تداخل ووحدة نقد يفرض علينا أن نستخدم أحيانا المنهج الاستقرائي الكمي، وأحيانا أخرى المنهج الاستخلاصي القياسي، وقد نستعين عرضا ببعض الأدوات الإجرائية التي تستعين بها بعض الدراسات البنوية الشكلية، وإذا كنا سنبدأ من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل إلى الخارج، أي كشف الخارج فيها، أي كشف التاريخ داخل جغرافيتها وبالتالي إلى تفسيرها وتقييمها"<sup>(9)</sup>.

يشير هذا المقطع إلى أن التحديد المنهجي الذي ينطلق منه أمين العالم في دراسته النقدية للرواية، يستند إلى جملة من المنطلقات المتراكبة، المتصفة بالتداخل والاصطناع أحيانا، خاصة فيما يتعلق بالمنهج التي ذكرها، لاسيما ما دعاه "المنهج الاستخلاصي القياسي"، الذي نرى أنه يصنف في خانة المنهجية الإجرائية وليس في مجال المنهج. كما نجد أن التوجه العام المعتمد في دراسته، وإن لم يذكر ذلك صراحة، هو منهج البنيوية التكوينية التي تفر بضرورة الانطلاق من النص في مرحلة الفهم، وهي مرحلة بنيوية تتطلب الكشف عن البنيات الداخلية للنص الأدبي؛ "الفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل النص ولا شيء سوى النص"<sup>(10)</sup>، ليتم الانتقال بعد ذلك إلى مرحلة التفسير؛ أين يتم البحث عن التماثل بين

<sup>9</sup> - المرجع السابق، ص 28.

<sup>10</sup> - لوسيان " غولدمان " المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص 14

بنيات النص الدالة، والبيئة السوسيو- تاريخية التي تكونت فيها، أو تلك التي تماثلها في البنية المجتمعية.

فتفسير النص في ضوء الشروط الاجتماعية هو إقرار بمبدأ التوازي والتماثل الذي يجعل من الأعمال الأدبية في نهاية المطاف تعبيراً عن بنية مجتمعية<sup>(11)</sup>. كما نسجل أن الاستعانة الملتبسة بإجرائيات المنهج النبوي غير واضحة المعالم، وغير دقيقة داخل مجال الدراسة النقدية، إلا بالقدر الذي تتيحه الأحكام والتصنيفات القائمة بالأساس على الاستعمال، بين الحين والآخر، لمصطلحات دون الإحالة الواضحة إلى المصادر الأساسية التي تستقى منها المفاهيم؛ مثل بنية، زمان، مكان، السارد، البنية اللغوية، البنية الدلالية.. والخلاصة التي يمكن الوصول إليها بشأن المقدمة المنهجية التي صدر بها أمين العالم كتابه، هي أنها محاولة واعية للبحث عن جديد منهجي بتلوين اجتماعي تاريخي، لا يأخذ بالضرورة مساراً نسقياً واحداً، بل يعمل على تنويع الإجراء النقدي بما يخدم التصور المائل في ذهن الناقد حول ما يسميه "التوجه المنهجي"، الذي لا يلتزم بالضرورة بمنهج واحد. وإن كان الهدف المركزي للدراسة هو قراءة مكونات البيئة الثقافية والاجتماعية والتاريخية داخل النص الأدبي، حيث يتسم التحليل النقدي بطابع إيديولوجي<sup>(12)</sup>.

## 1.II - المتن النقدي:

تتميز الدراسة التطبيقية التي قام بها الناقد لروايات صنع الله إبراهيم الثلاثة، بطابع الانتقائية، وغياب الوضوح والدقة المنهجية. ولذلك كانت محددات الدراسة النقدية محكمة بانطباعية الناقد بالدرجة الأولى، حيث أن مجموع المباحث المقدمة لا تخضع لإجراء منهجي واحد يمكن رده لتوجه نقدي ثابت. ولعل هذا التعدد الإجرائي يعود في أساسه إلى أمرين اثنين؛ أولهما أن مرحلة الفهم في البنيوية التكوينية لا تقدم

<sup>11</sup> - Lucien Goldman :Pour une sociologie du roman ,page 37.

<sup>12</sup> - محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي ط1 القاهرة 1985. ص. 29.

خطوات دقيقة للبحث في مكونات النص الداخلية، ولذلك فإن الناقد قام بالاجتهاد في البحث عما يراه مناسباً في تغطية هذا الجانب من الدراسة؛ وثانيهما أنه عمل على توظيف ما يتلاءم من إجراءات النقد البنيوي للوصول إلى غايته في الربط بين المكونات النصية والحقيقة الاجتماعية الموجودة خارجه.

وهذا الإجراء الذي اعتمده الناقد تم بصورة شبه آلية وتلقائية، حيث راح يفسر العناصر البنائية للنص والأحداث والمواقف، بردها إلى صور من الواقع الاجتماعي والسياسي المصري. ويمكننا أن نسجل ذلك ضمن مبحثين يعود كل واحد منهما في أصوله لمرجعية منهجية، يتصل الأول بالدرس البنيوي للسرد والثاني بالبنوية التكوينية.

## I.2.1- دلالة العنوان والاستهلال:

انطلق محمود أمين العالم في قراءته لروايات " تلك الرائحة 1966 " و"نجمة أغسطس" من العنوان، حيث عمل على تحديد أبعاده التركيبية وخصائصه الدلالية، وتتبع تلوينات لفظة "الرائحة"، أو "نجمة أغسطس" عبر المقاطع التي وردت فيها في سياق كل رواية. وهذا التصور الرمزي التعييني يحدد هوية النص، ويعطيه قيمته من خلال تخصيصه وتمييزه عن بقية العناوين، زيادة على ما يقدمه من إشارة لمحتوى موضوع النص اللاحق<sup>(13)</sup>. وقد حدد هنري ميران Henri Mitterrand مجموعة من الوظائف التي يمكن أن يضطلع بها عنوان الرواية، منها الوظيفة التعيينية، والوظيفة التحفيزية، والوظيفة الإيديولوجية، بالإضافة إلى مظهره التناسي، وبنياته المتعددة الأشكال<sup>(14)</sup>.

ويتضح وعي الناقد أمين العالم بأهمية الدلالة الرمزية والإبلاغية للعنوان؛ حين يقول بأن العنوان قد يكون المفتاح الرئيسي للبنية الدلالية العامة للرواية<sup>(15)</sup>. لذلك

<sup>13</sup> - Gérard Genette :Seuils,éditions seuil,Paris 1987,page 73.

<sup>14</sup>- Henri Mitterrand : Les titres des romans de Guy des Cars,in Sociocritique, éditions Fernand Nathan,Paris 1979,page 91-93.

<sup>15</sup> - محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي ط1 القاهرة 1985. ص 31.

نجده يتابع تحليل الأبعاد السيميائية والرمزية للعنوان والدلالات المجتمعية والواقعية التي يمكن أن يمثلها، أو يحيل عليها في الواقع الاجتماعي.

ففي رواية "تلك الرائحة" ينطلق من الدراسة التركيبية النحوية للعنوان، ليصل إلى أن الصيغة التي ورد بها تختلف عن الجملتين الاحتماليتين؛ "تلك هي الرائحة"، و"تلك رائحة"، وهما جملتان تقريريتان تامتان وإشاريتان؛ في حين أن جملة العنوان جملة ذات بعد تساؤلي مستتر عن الرائحة ومصدرها وسر وجودها. ومن خلال سرد المقاطع التي وردت فيها لفظة "رائحة" في نص الرواية، نصل إلى أن تلك الرائحة غير الطيبة هي في جانب منها رائحة جسد السارد الدالة على الفقر، ورائحة المجاري التي تتدفق من المحلات التجارية الكبرى في المنطقة الغنية في وسط القاهرة، وهو ما يعطيها حسب الناقد دلالة رمزية معنوية ذات بعد طبقي، "وهي تعبير عن واقع فاسد نعرفه، نشمه، نمارسه داخل الرواية، كما يعبر عن حكم استنكاري رافض يتحرك داخل هذا الواقع الروائي ويسعى للتطهر منه" (16).

أما العنوان في رواية "نجمة أغسطس"، فتتم مقارنته والبحث عن رمزيته عبر قراءة المقاطع الأربعة التي ورد فيها الحديث عن هذه النجمة داخل المتن الروائي، حيث يلاحظ الناقد أن هذه النجمة تابعت مسار الرحلة التي يقوم بها السارد باتجاه السد العالي، وعبر هذا المسار يتناقص حجمها ويتضاءل بريقها بين بداية الرحلة ونهايتها، وهي مسار الأمل في تحقيق الانتصار الثوري التغيير الذي يتضاءل. وذلك حين يشير الناقد إلى أن المقطع الرابع الذي وردت فيه الإشارة إلى النجمة في صورتها الباهتة، كان مسبقاً بالحديث عن فشل الثوار في السودان ضد الانجليز. وهذا الربط الرمزي يؤشر على دلالة الرؤية الفكرية لنص العنوان في ارتباطه بالمشروع النظري العام للسارد في الرواية.

وبالإضافة إلى الإمكانيات التي يتيحها العنوان في التأويل الرمزي للخطوط والخصائص العامة للنص الروائي، واستثمار ذلك في بناء علاقة التناظر مع الواقع

<sup>16</sup> - المرجع السابق، ص 35.

الخارجي للنص، فإن أمين العالم يعتمد تقنية أخرى تستند إلى قراءة وتحليل البدايات الاستهلاكية للنصوص الروائية بوصفها المنافذ الأساسية للنص، والمعبر عن المشروع السردي والفكري للرواية. زيادة على الوظيفة التواصلية التي تفتح من خلالها مع القارئ، من خلال وضعه في السياق؛ "كما أن خصوصية البداية والاستهلال تجعل منها من أصعب واعقد المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية محتوية العمل بكامله، يجد المتلقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ"<sup>(17)</sup>. فالفقرات الأولى من رواية "تلك الرائحة" تكاد أن تعبر عن بنية حركتها الصياغية العامة، هذه الحركة التي تعطي لتلك الدلالة ملامحها الملموسة وعمقها الاجتماعي<sup>(18)</sup>.

فالسارد الذي يقوم بدور البطولة في الرواية، يجب على أسئلة الضابط الذي يطلب منه العنوان الذي يأوي إليه بعد الخروج من السجن، فيجيبه أنه لا يعرف له مكانا يأويه، فيكلف الضابط عسكريا يلازمه حتى يجد له مكانا يمكن التثبيت من وجوده فيه كل ليلة. وهذا الحصار الدائم هو جو الرواية العام، فالسارد يخرج من سجن ليدخل سجن آخر قد يكون مختلفا في شكله لكنه مشابه في بنيته النفسية، لعله سجن الإحساس بالوحدة والعزلة، وعدم الاكتراث الذي يواجهه به المجتمع، فتفقد الحرية أي معنى لها في مثل هذا الموقف.

وحين التطرق لرواية "نجمة أغسطس" فإن الناقد يعمق من تقنية النصوص الاستهلاكية، حيث يجمع كل النصوص الاستهلاكية لفصول الرواية في نص واحد طويل، ويقيم قراءة نسقية يصل من خلالها إلى أن هذا النص يعبر عن العناصر الرئيسية للرواية وبنيتها التعبيرية، من حيث رصده للبعد الذاتي للبطل، وتفاعله مع الواقع المحيط به. هذا الواقع الذي يكتشفه في رحلته التي تقوده عبر القطار من القاهرة إلى أسوان، فيكتشف مظاهر الفقر والتخلف.

<sup>17</sup> - صدوق نور الدين. البداية في النص الأدبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية 1994، ص 19.

<sup>18</sup> - المرجع نفسه، ص35.

ودلالة الرحلة هي الانتقال من الواقع الحاضر إلى واقع آخر، غير أن نهاية المطاف تكون في رحلة قطار آخر يصل إلى سجن في أقصى جنوب مصر، دلالة على أن الانتقال نحو التغيير الاجتماعي والأمل الممكن لم يكتمل.

أما في رواية "اللجنة" فإن دلالة نص الاستهلال، تختلف في أبعادها عن الروايتين السابقتين، فإذا كانت الرحلة في "تلك الرائحة" هي البحث عن عمل في صحيفة، وكانت في "نجمة أغسطس" بحثا عن الحقيقة، فهي في "اللجنة" بحث عن تغيير وضع اجتماعي؛ فالبطل السارد استبدل حقيبة السفر بحقيبة "السمسونايت"، التي يحملها عادة رجال الأعمال، ويذهب للقاء اللجنة التي تنظر في أمر تأهيله لهذه الدرجة. ويرى أمين العالم أن النص الاستهلاكي عكس عمق البنية الروائية، فعبث اللقاءات المتتالية والمطالب المتعددة لاشتراطات اللجنة لتأهيل البطل السارد، كشف نص الرواية عن واقع مصر في السبعينيات عبر عملية مسح نقدي ساخر للمظاهر الاجتماعية والإيديولوجية في مرحلة الانفتاح". فهي تعبير صريح جهير نقدا ورفضاً للواقع السياسي والاقتصادي الذي تتعرض له<sup>(19)</sup>.

إن البعد الرمزي والدلالي، الذي أعطاه الناقد في دراسته للعناوين والبدايات الاستهلاكية، مكنه من الوقوف على خصوصية البناء الروائي، ووظيفة عناصره البنائية الدالة؛ وبالتالي سمح من جانب آخر بتمكين الانتقال بين الدال النصي والدال الاجتماعي، إلى ما يتيح مجالاً للقراءة التأويلية الممكنة. غير أن الاشتغال الحر على التصورات والمفاهيم النظرية نجد له حضوراً واضحاً في ما كتبه الناقد، مما وسم عمله بالانتقائية والتناول الحر للقضايا النقدية والمفاهيم والمصطلحات دون الاستناد الموثق للمرجعية النقدية المعتمدة.

## I.2.2- البنية الدالة:

يعد مصطلح البنية الدالة Structure significative من المصطلحات الأساسية في البنيوية التكوينية، وهو الغاية المقصودة من كل دراسة تحليلية للنصوص الروائية التي

<sup>19</sup> - المرجع السابق، ص 168.

تعتمدها، وبالنظر لما يحدده **لوسيان غولدمان** في كتابه "الإله المتواري"، فإن الكشف عن البنية الدالة يتم عبر البحث والسبر الجدي والكامل والمفصل للأفعال والوقائع الفردية، التي تتم صياغتها كقيم مجردة مطلقة في المستوى النظري أو المفهومي<sup>(20)</sup>. ومن هذا المنطلق ترصد البنية الدالة كل مقومات النص الروائي، وتعمل على هيكلته وبنيته بما يتيح إمكانية إقامة تصور نظري شامل، يوظف التوجه العام للرواية ونظام بنائها، ويحيل بصورة واضحة على البنية المماثلة في الواقع المجتمعي.

وقد استند **أمين العالم** لهذه المحددات المنهجية بصورة كبيرة - دون إحالة للمصادر النظرية- في سعيه للوصول إلى البنية الدالة لرواية "تلك الرائحة"، منطلقاً من جملة من المعطيات البنائية لنص الرواية. حيث توصل إلى أن الازدواج هو السمة المميزة للمكونات الروائية في كل المستويات. فالبناء الزماني يتمظهر ضمن مسارين؛ الزمان الأول الذي تحدده الرواية بعشرة أيام، هو الزمن الواقعي لحركة سير الأحداث؛ أما الزمن الثاني فهو زمن يتموضع ضمن الزمن الأول عبر الاسترجاع والاستشراق، ويتخذ طابع الذكرى أو التأمل.

أما بنية المكان فهي موزعة على شكلين من أشكال الفضاء؛ فضاء انتقالي مفتوح وتمثله مدينة القاهرة، وساحاتها وشوارعها؛ وفضاء إقامة مغلق هو فضاء الشقة التي يقيم فيها البطل السارد، وهذا الفضاء المغلق رديف للفضاء السجني، لأن البطل ينتظر فيه قدوم العسكري الذي يتأكد من وجوده فيه كل ليلة.

وأما الازدواجية الأخرى فتحكم علاقة الأنا السارد مع بقية الشخصيات في الرواية، فهو يشعر بالوحدة حتى في حضور الآخرين، وصلاته بهم مسطحة حتى ولو كانوا من أفراد عائلته، فهم شخصيات بلا أسماء ولا ملامح واضحة، ولا تربطه بها أي علاقة مودة أو تفاهم. فهو "الأنا"، وهم "الآخرون". وعلى المستوى التعبيري نجد البنية

<sup>20</sup> - Lucien Goldman :Le dieu Caché P 111

اللغوية محكومة بطابعين مختلفين؛ أحدهما تقريرى وصفى تفصيلي تميزه الجمل الفعلية القصيرة؛ والطابع الثاني يتصف بلغة التأمل والحلم.

وهذه الازدواجية المثلثة في البنية الروائية تعكس صدعا اجتماعيا في مستوى الواقع المعيش، وتكشف عن تناقضات جوهرية في مجتمع لم يصل درجة الانسجام بين ما يرفعه من شعارات، وبين ممارسات مناقضة. يقول أمين العالم بهذا الشأن أن "الازدواج والتناقض في نسيج معمار الرواية النبوي الدلالي يعبر عن عالم ذي طبيعة ثنائية .. فالازدواج والتناقضات التي أشرنا إليها طوال تحليلنا لمعطيات الرواية، بين السياسات الاشتراكية والممارسات الرأسمالية، بين المعلن والمتحقق، بين الشعار والتطبيق، بين ما ينبغي أن يكون وما هو كائن، بين الحرية والقمع، بين الحق والباطل.. ولهذا فالرواية تكاد أن تقدم تخطيطا ذهنيا للواقع يقوم على هذه الثنائيات، أو المتناقضات المتجاورة"<sup>(21)</sup>.

### I.3.2 - لغة الرواية ولغة الواقع

لقد سجلنا في المستويات السابقة من الدراسة الخاصة، بمنهجية محمود أمين العالم في مقارنة النصوص الروائية الثلاثة لصنع الله إبراهيم. وقد تبينا أن الناقد عمل على الاستفادة الحرة من المناهج النقدية سواء فيما يتصل بشعرية السرد، أو بسوسولوجيا النص والنبوية التكوينية. وفي هذا الشأن نجد أن الناقد استند بصورة أساسية إلى المنظور السوسولوجي في قراءة بنية النصوص الروائية، إلا أنه على الرغم من ربطه بين مكونات النصوص الروائية، وبين حركية الواقع، إلا أنه حاول أن يفلت من قبضة الطرح الانعكاسي السلبي في تحليله لمجريات النصوص، ولفعاليات الواقع اليومي في مصر.

ومن بين الصيغ التي اعتمدها الناقد في تحوير مساءلته النصية، لتأخذ بعد الدراسة الجمالية النقدية، هو عمله على الاشتغال في مستوى المفوظات اللغوية. وسعى من خلال هذا الجانب إلى تحديد جملة من الممارسات الأسلوبية، والصيغ اللفظية، ليجعلها

<sup>21</sup> - محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة، ص53.



تتماشى مع سيرورة تاريخية محددة. فيكون الواقع اللغوي النصي، متماثلا مع الواقع الاجتماعي العياني. ويعد الاستثمار الفعال للوظيفة الاجتماعية للغة من إياليات النقد السوسولوجي الذي، يتخذ منها ذريعة لفصل الدراسة السوسولوجية للنصوص الأدبية وعدم ربطها المباشر بالحياة الاجتماعية.

لأن التعامل الأساسي سيكون في هذه الحالة مع مجتمع النص، الذي تنقل اللغة كل مواصفاته وخصائصه. وهذا الطرح الذي نجده عند بيار زيمّا، يؤكد على أهمية اللغة في التعبير عن حقائق المجتمع، فاللغة فضاء غير محايد، تتصارع عبره وفيه مصالح اجتماعية متعددة. والنصوص الروائية بوصفها كيانات لغوية، تشهد بالضرورة ملامح الاختلاف والتباين الفكري والعقائدي. ومنهج سوسولوجيا النص، الذي اعتمده أمين العالم في مجال الدراسة الملفوظية للغة الواقع، وأشكال حضورها في البنية الروائية، يستفيد من المحددات المنهجية التي تعامل النص أدبي من منظور سوسيو لساني، فالأدب بحسب زيمّا لا يتعامل مع قواعد نحوية محايدة بل مع مصالح اجتماعية محولة إلى نصوص مثبتة في مستوى الخطاب<sup>(22)</sup>.

واستنادا لهذه الرؤية فيما نعتقد، طرح أمين العالم العلاقة القائمة بين لغة الرواية ولغة التداول اليومي لأي المجتمع. وحاول من خلال تتبع خصوصيات اللغة الأدبية واللغة الواقعية، أن يقيم تناظرا بينهما، عبر تحديد سمات متماثلة بين لغة وأخرى. وهذا التماثل والتناظر يختلف من رواية لأخرى. إن لغة الرواية كما يلاحظ أمين العالم، اتخذت طابع التعبير الرمزي عن العالم الذي تبني الرواية أركانه المكانية والرمانية القيمة، "بل تكاد أن تكون تعبيرا رمزيا عن العالم "المرجع" الواقعي الذي تشير إليه الروايات، عالم السبعينات في مصر، ولعلنا لاحظنا في رواية تلك الرائحة، أن الماء والحمام وما يتعلق بهما من أبرز مفردات الرواية ومن أكثرها ترددا واستعمالا، كما لاحظنا أن مفردات الرؤية والتفكير والتأمل كانت كذلك من أبرز مفردات رواية نجمة أغسطس، أما في رواية اللجنة فإن اللغة السائدة هي لغة الأرقام لغة الكم، لغة التحديد العددي

<sup>22</sup> - Pierre Valery Zima : Pour une sociologie du texte littéraire, page 17.

التوقيتي<sup>(23)</sup>. وهذه الإحالات الثلاثة، يبين من خلالها الناقد، أن النص الأول يعكس بداية التحول الاجتماعي في مصر بعد الثورة، من حيث تصويره لمعاناة وبؤس طبقة اجتماعية عريضة. أما الرواية الثانية فهي مرحلة الثورة الناصرية، وحالة الإشباع الفكري والتأملات النظرية، التي تدفع للتفكير في المستقبل الذي سيكون عليه المجتمع. أما لغة الأرقام فهي مؤشر، على مرحلة التحول نحو المجتمع الاستهلاكي لعصر الانفتاح. أين يتم التداول الأساسي ليس في القيم الإنسانية، أو التأملات النظرية، وإنما في المفاهيم السلعية التي تجعل القيمة السائدة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنموذج المجتمع الاستهلاكي. " إن لغة الكم والتحديدات العددية والرقمية والنسبية التفاضلية .. هي من غير شك من أبعاد القيمة السائدة اللامعة في هذا العالم، عالم الرواية وعالمها المرجع"<sup>(24)</sup>.

إن الملاحظة العامة التي يمكن استخلاصها، من خلال اطلاعنا على الإجراء التطبيقي، للمنظور العام لسيوسولوجيا النقد عند أمين العالم، هي اعتماده أساساً في مستوى المنظور الفلسفي النقدي على البنيوية التكوينية وسوسولوجيا النص. أما في المستوى الإجرائي فإننا نسجل ميله للاستفادة من إمكانات النقد الروائي المعاصر، دون التشبث بتوجه أحادي، أو بمفاهيم ومصطلحات ثابتة. وهذه الاستفادة الحرة من مناهج نقد الرواية المعاصرة، جعلت لغته النقدية، وخطابه التحليلي، يحمل مصطلحات تعود لآفاق منهجية مختلفة ومتعددة، وقد تصل حد التعارض في مستوى المقاربة النظرية أو الإجرائية.

<sup>23</sup> - محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 174 .

<sup>24</sup> - المرجع نفسه، ص 175 .

## II - حميد حمداني ومسعى التطوير المنهجي:

### من البنيوية التكوينية إلى النقد السوسيو- بنائي

شكلت الكتابات النظرية والدراسات التطبيقية التي أنجزها حميد حمداني، محطة هامة في مسار النقد العربي المعاصر؛ من حيث التفاعل الايجابي في تفعيل محور الثقافة في ميدان النقد الأدبي عموماً، والنقد الروائي على وجه الخصوص. وقد كان لكتاباته النقدية أثرها في مد النقد الروائي العربي الجديد بأدوات وإجراءات، سمحت بفسح المجال أمام الدراسات النقدية للرواية، لتحرر من هيمنة منهج وحيد غطى الساحة النقدية وهو المنهج البنيوي. فباعتماده على مسعى تحديث الخطاب النقدي الاجتماعي، وفرّ للنقد العربي إمكانية أخرى تخلصه من المفاهيم الثابتة للانعكاس التلقائي والوثائقية، للصورة الاجتماعية في ثنايا النصوص الإبداعية.

ومن أهم الدراسات التي عمل فيها على طرح تصورات النظرية وممارساته التطبيقية، نجد كتاب "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" (\*)، الذي صدر في طبعته الأولى سنة 1985، بالإضافة إلى كتاب "من أجل تحليل سوسيو- بنائي للرواية" الصادر سنة 1984، وأخيراً كتاب "النقد الروائي والإيديولوجيا" سنة 1990. وعبر هذا المسار حاول حمداني تطوير الأدوات النقدية التي تستجيب لمنهج الدراسة السوسولوجية من جهة، وتركز اهتمامها من جهة ثانية على المكونات والعناصر الفنية للنصوص الروائية، وهذا انطلاقاً من المفاهيم الأساسية للبنيوية التكوينية.

## II.1 - كتاب "الرواية المغربية" وإجراءات البنيوية التكوينية :

### II.1.1 - المنطلقات المنهجية:

ينطلق حمداني في كتابه "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"، من قراءة نقدية للإرث النقدي السوسولوجي الجدلي، ليصل إلى طرح البدائل النقدية للبنيوية التكوينية. وأهم ملاحظة سجلها بشأن نقاد الانعكاس والنقد الجدلي، هي مساءلتهم

\* - الكتاب في الأصل رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، بكلية الآداب بفاس سنة 1982.

النصوص الإبداعية بوصفها مواقف سياسية لكتابها، يبحثون في ثناياها عن المعادل الاجتماعي بالدرجة الأولى. ولذلك ابتعد هذا النوع من الطرح النقدي عن مجال الدراسة الأدبية، وأخذ صبغة سياسية وإيديولوجية صرفة، "فالدلالة الاجتماعية هي التي كانت تثير أولئك الدارسين، ولذلك اتخذ المنهج الجدلي التاريخي في النقد صورة إيديولوجية صريحة، وكان من شأن هذا الوضع أن يبعد الأحكام الصادرة عن الطابع النقدي الأدبي" (25).

وهذا الوعي النظري هو الذي دفع الناقد **محمداني** لاكتشاف حقائق هامة وجديدة، حول العلاقة العميقة بين الإبداع الفني والواقع الاجتماعي، وجعله يقترب من أطروحات النقد السوسولوجي الجديد، ابتداء من المفاهيم التي طرحها "جورج لوكاش" في كتابه "بناء الرواية"، الذي يعده -أي لوكاش- مؤسس سوسولوجيا الرواية. مروراً بأطروحات **روني جيرار** التي ضمنها كتابه "الكذب الرومنطقي والحقيقة الروائية"، وصولاً إلى المفكر والناقد **لوسيان غولدمان**، الذي أسهم بفعالية في إثراء مفاهيم وإجراءات النقد السوسولوجي.

وقد تبنى **محمداني** تصورات **غولدمان** الأساسية حول البنيوية التكوينية، التي وضحها في كتابه من أجل سوسولوجيا للرواية، ويمكن عدها بمثابة مفاهيم نظرية أساسية، تتلخص فيما يأتي:

أ- أن الإنتاج الأدبي يمثل صورة للوعي الجماعي، وتعبير عن مظاهر الانسجام، الذي تسعى المجموعة الاجتماعية لتحقيقه بهدف إحداث التوازن. وهذا لا يعني أن النص الأدبي إنتاج جماعي، بل على العكس من ذلك فالإبداع الأدبي هو تعبير جمالي عن وعي المجموعة الاجتماعية، يتولاه مبدع يعبر من خلاله عن طموحات المجموعة التي ينتمي إليها. ومن جانب آخر فإن الأعمال الأدبية في تقاطعها مع وعي المجموعة التي تعبر عنها، فإنها لا تعيد

25 - حميد محمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط1 الدار البيضاء 1985، ص 10.

إنتاج أشكال الوعي في مظهرها المباشر أو السطحي، بل تعمل على تمثل بنية ذلك الوعي، والتعبير عنه بأساليب مجازية غير تقريرية، أو انعكاسية بسيطة. " فالأعمال الإبداعية لا تطابق الوعي الجماعي من حيث المحتوى، ولكنها تتجلى على مستوى بنيات دالة مناظرة للبنيات الذهنية التي تبلوره، لأن صياغتها الفنية والتركيبية تختلف اختلافا كبيرا عن المضمون المباشر لهذا الوعي" (26).

ب- إن العلاقة القائمة في مجال الإبداع بين الفنان ومجموعته، تتميز بالدقة والحساسية في بعض الأحيان، من جانب وضع مفاصل واضحة تحدد مجال الفردي والجماعي في العملية الإبداعية. وتعطي الحرية والاستقلالية للكتابة الأدبية، في التعبير والصياغة الجمالية للفكر والوعي الجماعيين؛ " فالكاتب يصوغ عالما من العلاقات التي تدخل في نطاق التركيب الخيالي، إلا أن تحليل هذا العالم يكشف في الغالب أن له بنية عميقة مقارنة لبنية تفكير الجماعة التي يعبر عنها المبدع" (27).

ت- رغم الخصوصية التي يتميز بها دور الفنان المبدع، فإنه يبقى عاجزا عن صياغة بنية فكرية منسجمة وعامة بمفرده، لذلك فإن " رؤية العالم" هي في أساسها وعي المجموعة الاجتماعية مبلور في شكل قيم وتصورات وطموحات. ودور المبدع هو التعبير عن هذه الرؤية، أو بلورتها في أشكال نظرية أو إبداعية. ويرى حمداني أن مقولة " رؤية العالم"، سمحت بإعادة النظر في العلاقة القائمة بين مضمون الإبداع، والانتماء الاجتماعي للمبدع، من جانب دحضها لمقولة الربط التلقائي بين نوعية الفكر الذي يتضمنه الإبداع وطبقة أو فئة الكاتب الاجتماعية (28).

26- محمد حرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر، أنفوبرنت، ط1 فاس 2001، ص 83.

27- حميد حمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 10.

28- المرجع نفسه، ص 13.

ث- إن الوعي الجماعي الذي يتمثله الإبداع الأدبي، ليس محصلة تجميعية لوعي أفراد المجموعة، كما أنه ليس وعيا خارجيا مفروضا على الأفراد، بل هو تشكيل منسجم ومتفاعل، يعكس مسلكيات الأفراد المندمجين في سياق الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية<sup>(29)</sup>.

واستنادا إلى المحددات السابقة يتبنى **محمداني** المنهج البنيوي التكويني، أساسا منهجيا وإجرائيا في مقارنة النصوص الروائية المغربية. ويرى بأن اختياره لهذا المنهج مبرر بكونه يعبر عن مستوى علمي متقدم يقترب من فهم طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي الإنساني<sup>(30)</sup>. من حيث إنه يتيح إمكانية الجمع بين التحليل الشكلي والدراسة الاجتماعية. لذلك نجده يقترح الاستفادة من المفاهيم الأساسية والأولية التي يعتمدها البنيويون في دراسة النصوص الروائية، وتضمنين بعض تطبيقاتها في إطار الدراسة البنيوية التكوينية.

وقد استند الناقد في تقسيم دراسته إلى المراحل التي اقترحها **لوسيان غولدمان** وهي: مرحلة الفهم، ومرحلة التفسير؛ فالمرحلة الأولى تقوم على التحليل بغية الكشف عن البنيات المضمونية الداخلية العميقة، دون الاستناد بأي شكل من الأشكال إلى المعطيات الخارجية، التي يمكن أن توجه البحث وجه خاصة؛ أما المرحلة الثانية فتهدف بالأساس إلى هيكلة النص ضمن مساره التكويني النشوي الذي تخلق فيه، وتتم عبر البنية المجتمعية التي تناظر بنية النص الداخلية، وتكشف عن تظهر إيديولوجي خاص يتمثل النص الأدبي أصداؤه.

ويوضح **محمداني** هذه المنهجية بقوله: "إن الدراسة تسير دائما في إطار بعدين أساسيين: بُعد التحليل، ويستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونية، دون الرجوع في الغالب إلى أية معطيات خارجة عن النص.. بُعد التفسير، وهو يستهدف وضع النص ضمن أبنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية

<sup>29</sup> -Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, pages 41-42

<sup>30</sup> - حميد محمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 14.

التي يتضمنها العمل الإبداعي، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين النص من تناظر" (31).

وضمن مسار المقاربة التي تسير باتجاه إقامة التناظر بين البنية المجتمعية والبنية النصية، فإن **محمداني** يلتزم بالمخادير المنهجية التي قدمها **غولدمان**، بشأن تحاشي المقابلة المرآوية بين النص السردي والواقع. وبخاصة حين يشير إلى أن الأعمال الروائية مهما تشابهت أحداثها مع الواقع، فإن عالمها يبقى عالما متفردا يتمتع باستقلاليته، من جانب كونها أعمالا تخيلية تركيبية بالدرجة الأولى؛ "فبالرغم من أن بنيات العالم الروائي ماثلة مع بنيات ذهنية لبعض المجموعات الاجتماعية، فإن الكاتب يملك كامل الحرية في بناء عالمه التخيلي" (32).

فالتعامل مع النص الروائي، في نظر **محمداني**، لا يجب أن يتم من منطلق أنه مطابق تمام المطابقة مع الواقع الذي يستوحيه، فهو لا يقف عند حدود تصوير عناصره المكونة له، بل يستفيد من تلك العناصر في إقامة بنية مجازية، تقدم تصور الكاتب وموقفه من هذا الواقع. وفي الحالة العكسية "فإنه يصبح من العسير أن نكشف عمق دلالة النص الأدبي، إذا بقيت العملية النقدية التي نريد أن نقوم بها في إطار النقد السطحي الذي يضع الرواية مثلا والواقع، وجهها لوجه" (33).

وبالإضافة لمراحل التحليل البنيوي التكويني الأساسية، فإن الناقد يسعى لأن يكون إجرائه النقدي وفيما للأطروحات الغولدمانية فيما يتعلق بالبحث عن القيمة الاجتماعية الموجودة في الواقع، أو التي تعبر عنها المنظومة الفكرية والقيمية للنص الروائي. وهذا اعتبارا من أن بنية النص الروائي تماثل شكلا من أشكال الوعي، وتصورا عن العالم، ورؤية إيديولوجية موجودة في الحياة الاجتماعية؛ وليست مجرد تأويل تحليلي مطلق لا نجد له امتدادا في الواقع الاجتماعي المعيش.

<sup>31</sup> - المرجع السابق، ص 16.

<sup>32</sup> - Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, page 345.

<sup>33</sup> - حميد محمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 110.

ولذلك فهو يحدد مسار الإجراء النقدي في هذه المرحلة بقوله: "إن الدراسة..تحاول أن تتعامل مع الرواية أولا وقبل كل شيء كفن، ولذلك فهي تخوض عواملها الذاتية من أجل اكتشاف قوانينها الخاصة، غير أنها في المرحلة الأخيرة تريد أن تضع الظاهرة الروائية في موضعها من البنى الفكرية المتصارعة في الواقع، وأن تحدد دورها الإيديولوجي ضمن هذه البنى"<sup>(34)</sup>. من هنا يتبين لنا أن **لحمداني** يسعى بشكل واضح لتمثل الرؤية المنهجية للبنىوية التكوينية في المستوى النظري على الأقل، يحدوه في ذلك حسه المنهجي، الذي حاول أن يضبطه في حدود الالتزام بمقاييس نقدية، تمكنه من الكشف عن المكونات الفكرية والبنىات الدالة ورؤى العالم، في النصوص الروائية المغربية التي تصدى لها بالدراسة.

وهذا الالتزام المنهجي دفعه في مرحلة أولى إلى وضع إطار سوسيولوجي تاريخي عام، قدم من خلاله مظاهر وبنية الواقع الاجتماعي للمغرب، خلال فترة الاستعمار الفرنسي، وبعد مرحلة الاستقلال. مركزا البحث في المكونات الاجتماعية وأشكالها المختلفة؛ من سلطة استعمارية، وأرستقراطية قبلية، وعسكرية. كما تعرض للتحويلات التي عمل الاستعمار على إحداثها، من خلال إعادة تشكيل المراتب الاجتماعية، والمواقف المتباينة بين بعض القبائل والمخزن من قضية الموقف من المستعمر الغازي. كما أشار إلى الخلفيات الاجتماعية والثقافية للحركة الوطنية المغربية. وأخيرا تطرق إلى فترة الاستقلال، وإلى العناصر والتركيبات الاجتماعية الجديدة التي عرفها المجتمع المغربي، وما تلا ذلك من تبلور اتجاهات فكرية وإيديولوجية.

ومن خلال هذا العرض يسعى الناقد إلى البحث عن البنىات الفكرية والإيديولوجية، وأشكال الوعي التي ميزت حياة المجتمع المغربي، وانعكاسها في الأعمال الروائية. ويمر ذلك "عبر تحليل الأعمال الروائية بغية فهم بناها الداخلية، والكشف عن ركائزها الدالة، وبعد ذلك تحديد مواقفها الخاصة من الواقع الاجتماعي"<sup>(35)</sup>.

<sup>34</sup> - المرجع السابق، ص 17.

<sup>35</sup> - المرجع نفسه، ص 101.



ولعل هذا التوجه التقديمي الذي يعمل على عرض وتوضيح الإطار السوسولوجي، الذي كتبت فيه الروايات التي يتناولها البحث بالدراسة، تماشى بصورة جلية مع المسعى الذي سلكه **غولدمان** في كتابه "الإله المتواري"، حين تناول في الفصل المعنون "الأساس الاجتماعي والثقافي"<sup>(36)</sup>، للتقديم للحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، المصاحبة للحركة الجانسينية، ونبالة الرداء، ليدرج في سياقها تحليلاته لمسرحيات **راسين** وكتاب "الأفكار" لـ**باسكال**.

## II.1.2- الإجراء النقدي:

اعتمد **محمداني** في دراسته للرواية المغربية منهجية، رأى بأنها مناسبة لمقاربتة المنهجية ولطموحه النظري. تمثلت في قيامه باختيار ثمانية عشر نصا روائيا، توافرت فيها مجموعة من الشروط التي حددها مقياسا للاختيار، وتمثلت في سلامة التعبير والصيغة اللغوية، والتماسك المنطقي الداخلي، والحضور الواضح للبعد الاجتماعي، وعدم الارتباط بالقضايا الذاتية اليومية<sup>(37)</sup>. وهذا الطابع الانتقائي الذي يشير في جانب منه، إلى التوجه البحثي الأكاديمي للناقد، والتزامه بحرفية الرؤية المنهجية وإيواالياتها، يعكس من جهة أخرى نظرة إقصائية مسبقة، تستثني أي دور للتطلعات والهموم الذاتية في عكس البنيات الفكرية لقطاعات من المجتمع. وهو الأمر الذي يمكن أن نعده قصورا، ونظرة تبسيطية في إدراك الانشغالات الذاتية، التي بإمكانها أن تشكل وعيا غيريا، وبنية فكرية تتمظهر في الواقع بوصفها رؤية منتجة لشكل من أشكال الوعي القائمة في المجتمع.

<sup>36</sup>-Lucien Goldman : le dieu caché,page 97.

<sup>37</sup> - المرجع السابق، ص 38

### II.1.3- البحث عن البنية الدالة

اعتمادا على المفاهيم الأساسية للبنىوية التكوينية، توصل **لحمداني** إلى تصنيف الروايات المدروسة إلى قسمين يمثلان بنيتين متقابلتين؛ تتحدد البنية الأولى بموقف المصالحة مع الواقع؛ أما البنية الثانية فتقوم على موقف انتقاد الواقع الاجتماعي. وضمن هاتين البنيتين توجد مكونات دالة يتم استخلاصها من نص كل رواية.

#### أ- موقف المصالحة واللحظة السعيدة:

نجد ضمن البنية الأساسية الأولى التي وُضع لها عنوان: موقف المصالحة واللحظة السعيدة، مجموعة من الروايات هي: "سبعة أبواب"، و"دفنا الماضي"، و"المعلم علي"، للروائي **عبد الكريم غلاب**، ورواية "جيل الظمأ"، و"إكسير الحياة" لـ**محمد عزيز الحبابي**، ورواية "المغتربون" لـ**محمد الاحسايني**، ورواية "رفقة السلاح والقمر"، و"الريح الشتوية" لـ**مبارك ربيع**. وكل رواية من هذه الروايات تمثل، برأي **لحمداني** رؤية للواقع الاجتماعي، ويحاول أن يستخلص بنية كل رواية على حدة، و يعتبرها بنية دالة يمكن أن تدمج مع غيرها في البنية الضامة التي تفسرها، وتحدد دلالتها الوظيفية بالنسبة للكاتب وللمجموعة الاجتماعية التي تعبر عنها<sup>(38)</sup>.

وعلى هذا الأساس نجد ضمن البنية الأولى المحددة لموقف المصالحة واللحظة السعيدة بنيتين دالتين أساسيتين هما: موقف المصالحة واللحظة السعيدة، وتضمه روايات "سبعة أبواب"، و"دفنا الماضي"، و"المعلم علي". أما بنية موقف المصالحة وترير الانهزام، فتمثلها روايات؛ "جيل الظمأ"، "إكسير الحياة"، "المغتربون"، "رفقة السلاح والقمر"، ورواية "الريح الشتوية".

وقد عمد الناقد إلى وضع عنوان كل رواية في دراسته بتسمية بنيتها الدالة، مما يفسح المجال أمام الدارس لتتبع التنوع الداخلي للنصوص المدروسة وملاحظة خصوصياتها، التي لا تتطابق بالضرورة في جميع النصوص، غير أنها تتشاكل ضمن منحنى

<sup>38</sup> - محمد حرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر، ص 117.

رؤيوي واحد تجاه الواقع الاجتماعي. فضمن مجال البنية الدالة لموقف المصالحة واللحظة السعيدة، نجد أن تقديم البنية الدالة للروايات كان كما يأتي:

- سبعة أبواب: العثور على الذات في النضال الوطني.
- دفنا الماضي: صراع الأجيال والرؤية الثنائية للمجتمع.
- المعلم علي: الدور الفكري للزمرّة الصغيرة والنضال النقابي.

أما بالنسبة لبنية موقف المصالحة وتبرير الانهزام والتسجيل، فإن البنيات الدالة لرواياتها جاءت كما يأتي:

- حيل الظمأ: صراع الأجيال وأزمة المثقف البرجوازي.
- أكسير الحياة: الأزمة الاجتماعية من المنظور الوهمي.
- المغتربون: الوعي الساذج بالأزمة الاجتماعية.
- رفقة السلاح والقمر: القضية العربية من منظور الفكر السائد.
- الريح الشتوية: رؤية اثنوغرافية متأخرة للواقع الاجتماعي.

وفي محاولتنا للبحث في المسار المعتمد للوصول إلى الإمساك بهذه البنيات وتحديدتها في النصوص الروائية، انطلاقاً من بنية التماثل مع الواقع الاجتماعي، نأخذ النموذج الأول للتمثيل به عن البنية الدالة، لكونه يرصد مسار الرؤية الاجتماعية لدى كاتب واحد من خلال ثلاث نصوص روائية. وفي سياق هذا المسعى نجد أن المنطلق الأول الذي استند إليه **لحمداني** هو مقولة **غولدمان** التي ترى في الإبداع الروائي الحقيقي، رد فعل عن شعور بالاستياء من القيم الاجتماعية السائدة، وبذلك يكون سعي الروائي وطموحه هو البحث عن قيم أصيلة بديلة، لتلك القيم المتدنية، التي تمور بها الحياة الاجتماعية.

ومن ثم يكون النص الروائي في حوار مع واقعه الاجتماعي، ويسعى لأن يكتشف القيم الإيجابية التي تمثلها رؤية وإيديولوجية مجموعة اجتماعية، تخوض صراعا مع المجموعات الأخرى بغية سيادة وبسط تصوراتها وأطروحاتها الفكرية والنظرية. فالرواية إذن "هي تاريخ بحث عن قيم أصيلة في وسط عالم متدني ومنحط... وتتميز

هذه القيم بخصوصيتها حسب كل رواية، وباختلاف القيم التي يتم البحث عنها من رواية لأخرى " (39).

فبنية موقف المصالحة واللحظة السعيدة التي ضمت الروايات الثلاثة لـ **عبد الكريم غلاب**، تمت مقاربتها من منظور أنها تستجيب، من خلال أحداثها وشخصياتها، للأطروحة الأساسية الممثلة في البحث عن مسار قيمي لبننة المجتمع المغربي، في الفترة التي كتبت فيها تلك الروايات من جهة، وعن المرحلة التي "تؤرخ" لها الروايات الثلاث من جهة ثانية.

ففي رواية "سبعة أبواب" تتمحور البنية الدالة للرواية حول مسار التخيل الذي يشير إلى موقفين أساسيين هما: الاعتقال الذي يطال الراوي من قبل السلطات الاستعمارية، ثم الخروج من السجن. وهذان الموقفان يسايران حركية البرجوازية الوطنية في الواقع المغربي خلال الفترة الاستعمارية، بما تمثله من صراع ومقاومة، تنتهي بالحصول على الاستقلال والحرية. وبناء المشروع الجديد التي تطرحه هذه البرجوازية.

ويقوم **محمداني** بهذه التحليلات من خلال إعادة بناء التصور التخيلي للنص الروائي، وطبيعة المرحلة التاريخية والاجتماعية التي تتحدث عنها الرواية. ليصل إلى أن الرواية تبنت طرحا تمثله رؤية اجتماعية محددة، هي رؤية البرجوازية المغربية التي احتكرت مفهوم النضال لنفسها، وأقصت كل دور للأرياف في معركة التحرر والاستقلال، "فالأدوار الاجتماعية في الصراع الذي كان دائرا مع المستعمر لم تكن في نظر الكاتب متكافئة... وهذا يعني أن قطاعا عريضا من المجتمع كان غائبا أثناء مجاهمة المستعمر (البادية لم تتحرك)" (40). غير أن الكاتب الذي يحمل رؤيته الخاصة، يعمل في النهاية على العودة إلى منطق مفهوم الأمة من منظور البرجوازية المثقفة، التي تسعى إلى أن تتزعم المجتمع، وتتحكم في مقاليد السلطة بعد الاستقلال، وتنتج خطابا تجميعيا، يعمل على القفز على التناقضات الطبقية، وتضارب المصالح بين مختلف فئات المجتمع.

39 - Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, page 23.

40 - حميد محمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 126.

ولذلك فإن الرواية تصور في النهاية اللحظة السعيدة للأمة الموحدة، وهي تحتفل باستقلالها، وجعل هذه الوضعية هي الحالة السرمدية للمجتمع. ويرى **محمداني** من هذا المنطلق أن الرواية عبرت عن البنية الفكرية لكاتبها **عبد الكريم غلاب**، الذي يستند على رؤية يمثلها قسم من المجتمع، هو منظور البرجوازية ذات المترع الليبرالي السلفي - بعد مرحلة الاستقلال-، والتي حاولت احتواء نضال الأمة وتوجيهه. كما يرى أيضا بأن "الرواية أخضعت عناصر الأمة إلى نظام الرتب بدل أن تصور الصراع الذي كان يوجد بينها، وإلغاء هذا الصراع يتلاءم ووقوف الكاتب عند تلك النهاية السعيدة التي صورها في الحلم.. وتصبح الرواية هكذا منغلقة على ذاتها، وتوقف التاريخ في هذه اللحظة السعيدة، التي يكون فيها التاريخ نفسه غير قابل للوقوف"<sup>(41)</sup>.

وهذا التقييم الذي يصدره الناقد بشأن الأطروحات النظرية التي تقدمها الرواية، والمجموعة الاجتماعية التي تتبناها في الواقع، إنما يعد انسجاما مع المنهج النبوي التكويني الذي اعتمده الدراسة، والذي تبني الناقد إجراءاته حين صرح في تقديمه المنهجي، بأنه بعد مرحلة فهم وتحليل البنى النصية العميقة، سينتقل للحديث عن الشريحة الاجتماعية التي تقابل تلك البنية، ودور هذه الشريحة في حركة الصراع الاجتماعي العام<sup>(42)</sup>.

وقد اعتمد **محمداني** الإجراء نفسه بالنسبة لروايته "دفنا الماضي" و"المعلم علي"، وتوصل عبر المناظرة بين البنات النصية العميقة والبنى الفكرية والإيديولوجية التي تقابلها في المجتمع، إلى جملة من الاستنتاجات العامة تشمل الروايات الثلاثة، وأهمها:

- أن **غلاب** يبلور مفهوم المجتمع في صيغة "الأمة"، التي تحضر ضمن النصوص الروائية عبر جملة من الفاعلين الاجتماعيين، وهم: "شعب البادية"، "شعب المدن"، "الزمر الصغرة" وهي فئة القيادة الفكرية للنضال، و"الراوي".

- ثم يقيم بعد ذلك تركيبا تفاضليا لمكونات هذه الأمة، وتتفاوت درجة الأهمية التي تكتسبها فعالية هذه المكونات من رواية لأخرى، لتتمحور كل هذه

<sup>41</sup> - المرجع السابق، ص 130.

<sup>42</sup> - المرجع نفسه، ص 16.

الفعاليات حول بنية أساسية هي موقع ودور كل منها في النضال ضد الاستعمار، والمساهمة في الوصول إلى اللحظة السعيدة المتمثلة في الاستقلال. ففي رواية سبعة أبواب كانت مكونات الأمة، كلها في مواجهة المستعمر، سواء بعناصرها غير الفاعلة كشعب البادية، أو بعناصرها الفاعلة والمشاركة كشعب المدن، والزمرة الصغيرة، والراوي، وأسهم كل ذلك في تحقيق اللحظة السعيدة والاستقلال.

أما في رواية "دفنا الماضي" فقد استمرت المكونات الأولى في الحضور، لكن بإضافة عنصر جديد هو لحظة ما بعد الاستقلال، وتغير وجهة الصراع، ومن ثم ألغى الكاتب الصراع الطبقي القائم في المجتمع من رؤيته الفنية، واستبدله بصراع الأجيال. غير أن هذا لم يمنعه من مواصلة توجيه دفتي الصراع لتكون كما في النص الروائي السابق، مواجهة بين المستعمر، وبين مختلف مكونات الأمة، وينتهي الصراع بالوصول إلى اللحظة السعيدة والاستقلال.

وينطبق نفس المسار على رواية "المعلم علي" التي تضمنت "الأمة" فيها، شعب البادية المشارك في النضال، والذي يأتي بعد شعب المدن، ثم الزمرة الصغيرة، والراوي، وكانت محصلة المواجهة هي الحصول على الاستقلال<sup>(43)</sup>. فالبنية الضامة للبنى الدالة المكونة للنصوص الروائية الثلاثة لـ **عبد الكريم غلاب**، تعبر عن رؤية اجتماعية تتخذ من الخلفية التاريخية أساسا واضحا لبناء العالم الروائي، كما أن الرؤية الاجتماعية المركزية تنحصر في تثبيت دلالة اللحظة السعيدة، كغاية ونهاية مطلقة، وتتجاوز على كل ما من شأنه أن يبين ملامح الصراع الاجتماعي والطبقي، مع السعي لإبقاء صورة لامعة عن تطور مسار البرجوازية المغربية، ودورها الحاسم في مسار الاستقلال الوطني. ويرى **محمداني** في هذا الموقف من الكاتب تأثرا بالأيديولوجية المهيمنة، مما خلق تذبذبا واضطرابا في الرؤية إلى الواقع الاجتماعي.

<sup>43</sup> - المرجع السابق، ص 189-190

وقد عمل **محمداني** بحذر منهجي، يجنبه السقوط في الربط الآلي بين أفكار الكاتب وإيديولوجيته، وبين مضمون النصوص الروائية. وكان ذلك عبر تركيزه على البحث في البنيات الداخلية التي يتكون منها التخييل الروائي، واستند بالأساس إلى شخصية الراوي في التحليل ووصف المواقف والتصورات، وتحليل البنى الذهنية لمختلف الفاعلين في النصوص الروائية.

### ب - موقف الانتقاد للمجتمع:

حين ينتقل الناقد للبحث في ما تكونه الروايات المتبقية من رؤية للواقع الاجتماعي، نلاحظ أنه جعلها تتشكل في مجملها من تماثل في البنية التي ترصد موقف الانتقاد للمجتمع. وتنقسم هذه البنية الضامة الكبرى إلى مكونات ثانوية تحدد موضوعاتها قيما ثيمية متعددة، قسمها الناقد إلى ثلاث بنيات دالة هي: انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب؛ وبنية انتقاد الواقع والطريق المسدود؛ وبنية انتقاد الواقع وهاجس الصراع.

وهذه البنيات الدالة تم التوصل إلى رصدها من خلال تحليل النصوص الروائية، والتركيز على البنيات المقولاتية والذهنية المكونة لها، ومحاوره بنائها الداخلي ومكوناته المتعددة من شخصيات، وأحداث، وعلاقات زمانية ومكانية، ومواقف فكرية نظرية، أو اجتماعية .

فبالنسبة لبنية انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب، نلاحظ أن النصوص الروائية التي تتحد في هذا الموضوع النظرية تشترك في أطروحتها حول النظر لعلاقة المجتمع المغربي بالغرب، ليس من منظور أنه مستعمر، بل من منطلق أنه "الآخر"، الممثل بقيم حضارية مختلفة، يتم التعامل معها عبر تحديد الايجابي والسلبي فيها. وقد مثلت هذا المنظور روايات: "في الطفولة" لـ **عبد المجيد بن جلون** عبر رؤية الواقع الاجتماعي المغربي ومستوى الحضارة الغربية. ورواية "الغربة" لـ **عبد الله العروبي** من جانب أزمة المجتمع المغربي من منظور البرجوازية الصغيرة المهوسة بالغرب. ورواية "المرأة والوردة" لـ **محمد زفزاف**، التي تتحدد رؤيتها عبر تجربة الهروب من الواقع الاجتماعي المغربي

واختبار الواقع الغربي. وأخيرا رواية "اليتيم" لعبد الله العروي التي تحمل بنيتها الدالة مظهر تشريح الواقع الاجتماعي ومجاهمة الغرب.

وقد أفادت الاستعانة بالبنيات الذهنية التي تمثلها النصوص الروائية في بناء الرؤية الاجتماعية، من خلال الموقف الذي تعبر عنه كل رواية، وامتداداتها الفكرية في الواقع الاجتماعي الذي يشكل المحضن الأول لهذه الأفكار والمواقف. ويرى حمداني بهذا الشأن، أن المسار الذي قطعته فكرة العلاقة مع الغرب في هذه الروايات، كانت تتجه من موقف انبھاري سلبى يخلو من الانتقاد، ثم تمر الفكرة بخطوة أكثر إيجابية يتم فيها التمييز بين ما هو سلبى وبين ما هو إيجابى، ثم تنتهى على تبين الحقيقة الأساسية التي ترى في الغرب خصما أكثر ما ترى فيه موطنا نافعا. ويؤكد الناقد أن الاستفادة من الغرب لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت العلاقة بينه وبين العالم المتخلف قائمة على أساس متكافئ<sup>(44)</sup>.

أما في ما يخص البنية الثانية، وهي رؤية انتقاد الواقع والطريق المسدود، فإن الروايات الممثلة لهذا الموقف تلتقي بشكل أساسي في الرؤية، واتخاذ المواقف النهائية وتشمل النصوص الآتية: "أرصفة وجدران" لت محمد زفزافن التي تدور أحداثها بين عبثية العالم واختلال الواقع الاجتماعي، ورواية "حاجز الثلج" لسعيد علوش، التي تقوم على انتقاد الواقع برغم اختلال الوضوح النظري. ورواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني، التي تعد بمثابة مقالة في إدانة الواقع الاجتماعي. ورواية "براج المدينة" لمحمد عز الدين التازي، التي تقوم على انتقاد إيديولوجيا اليسار التي لم تتمكن من الانتقال إلى الفعل التغييرى المنشود.

أما البنية الثالثة فهي تمثل رؤية انتقاد الواقع وهاجس الصراع، وتضم نصين يمثلان مرحلتين من مراحل ظهور وتبلور المواقف الانتقادية للواقع الاجتماعي؛ فرواية "الطيبون" لمبارك ربيع تمثل بداية الوعي الانتقادي، أما "قبور في الماء" لمحمد

44 - المرجع السابق ، ص 360 .



زفراف فهي مؤشر دال على مرحلة نضج الوعي الانتقادي. وقد عمد لحمداني في سعيه لاستخلاص الرؤية الاجتماعية والبنية الدالة لهذه النصوص الروائية، إلى تحليلها دون إقحام لمعطيات خارجية عن النصوص، ليترك ذلك للمرحلة اللاحقة التي يشملها التفسير، من منظور لوسيان غولدمان.

وبناء على ذلك نصل إلى أن البنية الدالة لنص رواية "الطيبون"، هي بداية الوعي الانتقادي، ويتم تشخيص ذلك عبر البحث في تصنيف النص الروائي ضمن الجماليات الروائية الواقعية. وهذا عبر تحديد وظيفة الراوي في النص الروائي، الذي يقدم كل المعلومات الضرورية للقارئ، لفهم عالم الرواية، وبقائه رغم ذلك على الحياد، واحترام مقاييس المكان والزمان يجعلها تتلاءم مع المواقف والأحداث، كما أن تعدد الشخصيات في الرواية، يسمح بعرض أنماط مختلفة للمواقف والسلوكيات البشرية.

وبالإضافة إلى الجوانب الشكلية، فإن المضمون الروائي تحدده مواقف البطل "قاسم"، الموزعة بين هموم فردية؛ هي اغتصاب الأرض، خطيئة الأم، أزمة الأخ، حب "هدية". وبين مشاريع عامة يمر البطل الروائي باختباراتها، وتمثل في مشروع الأرض، المشروع الخيري، مشروع الضياع في عالم الخمر، المشروع الصوفي، وأخيراً المشروع الثوري. وضمن انتقال البطل بين مشروع وآخر، تبرز صورة الوعي الواقعي التي تمثل داخل المتن الروائي، وما يناظره في الواقع الاجتماعي الفعلي؛ حيث إن الرؤية الاجتماعية للرواية وبنيتها الدالة تستجيب لمبادئ وأفكار الطبقة البرجوازية الصغيرة في المجتمع المغربي، "بسبب ما كانت تعانيه من ضيق اجتماعي، فتكشف الرواية من جهة الأوضاع الاجتماعية بما فيها من استغلال تمارسه الإقطاعية الفلاحية، والبرجوازية التجارية، كما تنتقد بعض الإيديولوجيات الهادفة على إبعاد الفرد عن الاهتمامات الاجتماعية، ومن جهة أخرى تحاول تقديم إمكانية للتحرر، وذلك باستلهم الحل الثوري" (45).

إن هذا الربط النبوي التكويني، يستجيب بصورة واضحة لمفهوم "رؤية العالم"، التي تمثل في رأي غولدمان مجموع التطلعات والأفكار والأحاسيس التي تجمع وتوحد بين مجموعة اجتماعية، أو طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى. ومن هنا يتحول موقف الرؤية للعالم إلى ظاهرة اجتماعية معقدة وشاملة، تتراكم فيها جملة العناصر الذاتية والموضوعية من العواطف والأفكار والطموحات والقناعات والمعتقدات. وتكون الأعمال الإبداعية الكبيرة والرفيعة من حيث البناء الجمالي موقعا لها، " فتعبر عبر ما تتيحه من انسجام كبير بين مكوناتها، عن مواقف كلية، يتخذها الإنسان، أمام المشاكل الأساسية، التي تطرحها صلات الأفراد فيما بينهم، ومع محيطهم الطبيعي" (46).

إن النتيجة التي وصل إليها حمداني تكشف عن مدى حرصه على الالتزام بجانب من تحديدات المنهج النبوي التكويني، في قراءة وتعيين الرؤية الاجتماعية والفكرية للنصوص الإبداعية والبنى الاجتماعية التكوينية التي تشير إليها في الواقع. وهذا عبر البحث في المكونات النصية ودلالاتها النابعة. وهو الإجراء الذي اتبعه في دراسته لرواية "قبور في الماء" لمحمد زفزاف التي عبرت عن مستوى راق من النضج الفني، بموازاة مع تطو رؤيتها الانتقادية للواقع الاجتماعي.

ومن خلال الرؤية المأساوية التي حفل بها نص الرواية، نستشف البعد الفلسفي المشبع بالروح الإنسانية، وهذا الموقف الذي تعبر عنه الرواية ينسجم مع رؤية فكرية اجتماعية. ويرى حمداني بشأن هذه العلاقة التناظرية، أن رؤية الرواية "تعبر عن نضج فكري متميز في سياق التعبير عن إيديولوجية البرجوازية الصغيرة بالمغرب" (47).

والخلاصة التي يمكن استنتاجها من خلال مساءلة المسار الإجمالي الذي اعتمده حمداني في كتابه "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"، هي أن الناقد قد اعتمد بشكل أساسي على تقسيم دراسته إلى مرحلتين، هما: الفهم والتفسير. وعمل في

<sup>46</sup> - Lucien Goldman :Recherches dialectiques ;éditions,NRF,Gallimard,Paris 1959,page 108.

<sup>47</sup> - حميد حمداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص 517.

المرحلة الأولى على الكشف عن مكونات النصوص وبنائها الجزئية، ومتابعة وظيفتها في صياغة الدلالة العامة، وتجميع العناصر المكونة للرؤية الاجتماعية للنص، سواء عبر مواقف وأفكار الراوي، أو العلاقة التي يقيمها مع الشخصيات الروائية. وعند الانتقال إلى تصنيف البنيات المشتركة لكل مجموعة من النصوص في المرحلة الثانية، تجاوز **لحمداني** الخصوصيات الجزئية لبعض الروايات. ويعود ذلك -في رأينا- إلى عدد الروايات التي تناولها بالدراسة، وبالتالي فإن غزارة المتن المدروس جعلته يقوم بتصنيف البنيات، ضمن حُزَم تأويلية لمقارنتها ومطابقتها بالبنيات الاجتماعية المعبرة عنها، والمثلة لها في ذات الوقت. ومن ذلك توصل إلى جملة نتائج يتطلبها الإجراء البنيوي التكويني، في مستوى تحديده البنية الدالة للنص الروائي، وأنماط الوعي القائمة في البناء الاجتماعي. ومن ذلك ما توصل إليه بصدد التأكيد على أن روايات **غلاب**، قد عبرت عن الوعي الممكن عند بعض أجنحة وفصائل البرجوازية المغربية، وأن البنيات الذهنية والمقولاتية الأساسية التي تناولتها الرواية المغربية هي الصراع الاجتماعي، تخلف الفكر، العلاقة مع الغرب، مشكلة المرأة، وقضية الأرض؛ وفي هذا يقول **محمد خرماش**: "فالمنهج البنيوي التكويني يبدو أكثر طواعية في يد **لحمداني**، وقد استغل كثيرا من مفاهيمه استغلالا مفيدا في دراسته" (48).

## II.2- كتاب "من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية"، والتركيب الإجمالي:

### II.2.1- الاقتراح المنهجي:

يشكل البحث عن المنهج المتكامل في قراءة النصوص الأدبية عموما، والروائية بالخصوص، أحد الانشغالات التي تواجه الدارسين والباحثين والمهتمين، وبخاصة ما يتعلق بدراسة الرؤية، ودراسة السرد في مجمل قضاياها. وإذا كان المنهج يوصف بأنه "طريقة في التعامل مع موضوع الدراسة، تعتمد على أسس نظرية، ذات أبعاد فلسفية،

48 - محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص 128.

وإيديولوجية بالضرورة، وتملك هذه الطريقة أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة<sup>(49)</sup>، فإن المسعى الذي ينشده **حميد حمداني** في مقترحه المنهجي المتضمن في كتاب "من أجل تحليل سوسيو-بنائي للرواية"، ينطلق من أطروحتين أساسيتين؛ تعمل الأولى على إعادة قراءة المستوى الإجرائي في البنيوية التكوينية؛ وتسعى الثانية نحو إنجاز رؤية منهجية جديدة تستند إلى التركيب بين منظورين تراهما متكاملين من حيث التطابق النظري، على الأقل ضمن مسار واحد من مساراتهما، هما النقد البنيوي والنقد البنيوي التكويني.

ويكتمل هذا التصور عبر استلهام نظرية سوسولوجيا النص كما طرحها **ميخائيل باختين** في البداية، ثم **بيار زيمبا** في مرحلة لاحقة. وبالتالي يكون المسار الإجرائي للمنهج السوسيو-بنائي هو الانطلاق من البنيوية التكوينية، وبخاصة في مفاهيمها الأساسية حول البنية الدالة والرؤية للعالم وأشكال الوعي، ويتم الاحتفاظ بمرحلة التفسير التي تبحث في علاقة التناظر بين البنيات النصية والبني المجتمعية المعبرة عنها.

أما مرحلة الفهم الغولدمانية، التي تكمن غايتها الأساسية في دراسة النص من داخله، كمرحلة أولى لفهم مكوناته وكشف بنياته الدالة، فإن **حمداني** يقترح أن تتم تغطية العجز الإجرائي لمرحلة الفهم، بإدراج المقترحات الإجرائية البنيوية في دراسة النص السردي ضمن هذه المرحلة، نظرا لغياب أي توجيه إجرائي ثابت وواضح وقار بشأنها من طرف **غولدمان**.

ويجب **حمداني** عن سؤال أساسي حول جدوى وأهمية مقترحه المنهجي بالقول؛ إن الصيغة المنهجية المقترحة لدراسة الرواية العربية ومنها الرواية المغربية، تأخذ مشروعيتها بسبب بعض الاحتياطات أهمها اثنان:

\* **الاحتياط الأول**: وهو متعلق بالابتعاد قدر الإمكان عن مصطلح البنيوية التكوينية، نظرا لأن مفهوم البنية فيه ليس له قيمة كبيرة، كما أن المنهج لم يقدم رصيذا

49 - سيد البحراري: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت 1988، ص 11.

معرفيا لحقيقة النص الأدبي من الداخل، واكتفي بإشارتين في حديثه عن البنية في مرحلة الفهم، هي :

- حرص المنهج على التعامل مع النص وحده مرحليا ولا شيء غير النص.
- هدف المنهج أن يكشف عن البنية الدالة، أي عن عمق النص الدال، ولم تقدم البنيوية التكوينية الوسائل المباشرة للقيام بهاتين المهمتين.

\* **الاحتياط الثاني:** ويتعلق بالابتعاد قدر الإمكان عن استخدام مصطلح "سوسولوجيا النص"، مادام المفهوم الغالب لتحديد مدلول هذه السوسولوجيا يميل إلى الاعتقاد بالحياد المطلق للكاتب، في تصوير مواجهة الإيديولوجيات داخل النص<sup>(50)</sup>.

وضمن هذا التوجه يكون التحليل السوسيوبنائي تركيبيا منهجيا، يستفيد من المناهج السوسولوجية في ربط القيم الفنية بالحركة المجتمعية، كما يستفيد أيضا من تقنيات التحليل السردية للمنهج البنيوي. وليس اقتراحا منهجيا جديدا، لأن أصعب ما يدعيه منظرو النقد هو صنع نظرية أو منهج، كما يرى محمد الدغمومي الذي يقول: "وربما كان البحث عن نظرية واختلاقتها أكثر صعوبة من صنع منهج، لأن صنع منهج ما يعني لزوما المرور بنظرية جديدة أيضا، ولذا فرفع شعار التأسيس النظري .. لم يكن سوى اقتراح تصورات مستمدة من نظريات جاهزة"<sup>(51)</sup>.

## II.2.2 - الاختبار المنهجي:

إذا كانت المناهج التي تقارب النص الأدبي من خارجه، قد أثبتت محدوديتها اعتبارا من أن الناقد "السوسولوجي ومعه النفساني ومعهما غيرهما ممن يتدخلون في النقد الأدبي انطلاقا من مذاهب أجنبية عن الأدب، لا يمكن أن يفضي سعيهم ذلك إلى نتيجة تذكر"<sup>(52)</sup>؛ فإن تطويع المنهج السوسولوجي، بإضافة مركب بنيوي لحقيقته الإجرائية، قد يفتح أفقا جديدا للمقاربات النقدية الأدبية، شريطة أن يكون التحليل

50 - حميد حمداني: من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجاً، منشورات الجامعة، 1984، ص 20.

51 - محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1999، ص 83.

52 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، ط 1 الجزائر 2002، ص 77.

النقدي يمتلك شروط الوعي التام. بمحاذاير هذه الاستفادة وحدودها، التي تتحاشى إنتاج مقاربة نقدية هجينة، لا تخضع لصرامة المنهج النقدي ومفاهيمه، ومفرداته الاصطلاحية. فالمنهج أو بالأحرى المنهجية السوسيوبنائية المقترحة من طرف حميد لحمداني؛ تستفيد من البنيوية التكوينية، في التأكيد على ضرورة ربط الإنتاج الأدبي والروائي بإحدى البنيات الاجتماعية والإيديولوجية المتصارعة في الواقع.

كما أنها تتمثل في جانبها المتعلق بمقترح الفهم الغولدماني، الأخذ بجماليات التحليل الروائي عند باختين، خاصة ما تعلق منها بمفهوم الحوارية، وتعدد الأصوات الروائية. وهذا دون السقوط في السكونية والرتابة التي تفرضها الدراسة المحايدة التي لا تعطي أهمية للدور الذي تؤديه رؤية العالم داخل النص، وامتداداتها في البيئة الاجتماعية. وعملا على تضافر الجهد النقدي، بين مكون بنيوي وآخر سوسولوجي، يقرر لحمداني مجال منهجيته بالقول: "تستفيد الدراسة التي نعتمز القيام بها.. من المنطلقات النظرية لسوسولوجيا النص، بحكم اهتمام هذا الاتجاه واستيعابه للجانب اللساني والبنائي في دراسة الأدب، وبحكم معرفته بالكيفية التي تتجلى بها المعطيات السوسولوجية في النص الروائي على الخصوص" (53).

إن هذا التحديد المنهجي بالالتزام بمفاهيم سوسولوجيا النص، كانت غايته الأساسية، هي استثمار مبدأ الحوارية، وتعدد الأصوات الباختييني، للاطلاع على أسلوبية الرواية، في تمثلها لمجريات الأحداث والمواقف والقيم الفكرية والإيديولوجية. غير أن هذا الإجراء البحثي، الذي يدعو من خلاله باختين إلى حيادية الكاتب، في عرض أحداث الرواية، وعدم التعاطف مع أي من الإيديولوجيات المتصارعة في الرواية، يقف لحمداني موقفا رافضا له. ويدعو في منهجيته الجديدة إلى الاحتفاظ بالنظرة الجدلية التي تربط النص كصوت إيديولوجي له معنى في كليته. وفي هذا الشأن يقول لحمداني "يمكننا أن نحتفظ للدراسة الروائية بجانبها الفعال، الذي يعتبر أي عمل إنما هو مساهمة فعالة، أو على درجة متواضعة من الفعالية، في الدفاع عن فكر معين، له وجود فعلي في الحياة الثقافية

53 - حميد لحمداني: من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نمودجا، ص 19.

للمجتمع، كما أنه يمارس تأثيره ويدخل في صراع مع أشكال الفكر الأخرى التي تعيش معه في نفس البيئة"<sup>(54)</sup>

وانطلاقاً من هذا التصور الواعي بحقيقة التوازن في صياغة المحددات المنهجية،  
باشر **محمداني** اختباره المنهجي، من خلال تطبيقه على رواية "المعلم علي" لـ**عبد  
الكريم غلاب**، وقد التزم في إجرائه النقدي، بالمرحلة المنهجية التي اقترحها **لوسيان  
غولدمان**، وهي مرحلة الفهم، ثم مرحلة التفسير.

#### أ- فهم الرواية:

في القسم الذي وضع له **محمداني** عنوان "فهم الرواية"، قام بتحديد نوع الرؤية  
السردية كما حددها النقد النبوي، فوجد أن الرؤية من الخلف *vision du dehors*،  
هي الرؤية المهيمنة، وأن الرواية رغم احتوائها على المقاطع الحوارية، فإن توجيهات  
الراوي حاولت دائماً توجيه الرؤية وانتباه القارئ لما يريد الراوي إظهاره من كلام  
الشخصيات، التي تبقى دائماً تحت مجال تحكمه.

كما أن الواقعية التي تتبادر لأول وهلة في نص رواية "المعلم علي" ليست رؤية  
واقعية تحليلية بالمنظور البلاغي، بل هي واقعية تقوم بوصف لمظاهر الواقع، وهذا  
الوصف يتخذ الطابع الإثنوغرافي. ويلاحظ أيضاً أن اللوحات الوصفية هيمنت على  
فصول الرواية، أفقدتها العلاقة السببية فيما بينها، مما أدى إلى تفكيكها، وتحطيم  
ترابطها. وزاد من تعميق هذه الحقيقة، تغييب دور الأبطال الذين لم يكن لهم دور  
أساسي فيها.

ويبلغ هذا الأمر مداه لدرجة أنه يمكننا حذف الفصلين الحادي عشر والثاني عشر  
من الرواية، دون أن يحدث أي تأثير في سيرورة الأحداث الروائية<sup>(55)</sup>. فالرواية ركزت  
اهتمامها بالدرجة الأولى على تقديم نظرة بانورامية للواقع الاجتماعي لمدينة "فاس"، عبر  
عدسة الراوي الذي يقدم صوراً لأزقة المدينة، وأسواقها، وصناعاتها التقليدية، وتعاقب

<sup>54</sup> - المرجع السابق، ص 20.

<sup>55</sup> - حميد محمداني: من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجاً، ص 41.

فصولها، وخصائص طقسها. وهو ما يثبت أن وصف مظاهر الواقع، لا يعني الواقعية في شيء؛ بل يجعل النص السردي أقرب إلى أشكال أولية في الإخبار يمثلها أدب الرحلات. واعتمد **لحمداني** إلى جانب مقاربات دراسة المبنى الحكائي، مفاهيم غولدمان حول الوعي ومستوياته وتطوره، في صلته وعلاقته بدور، ووظيفة الشخصية المحورية في الرواية. كما تعرض لحوار الإيديولوجيات في الرواية، دون الحديث عن إيديولوجية الكاتب، ملتزما في ذلك بمنهجية باختين حول مبدأ الحوارية. وقد توصل لذلك عبر استقرار المجال اللغوي، المتصل بخطابات الشخصيات. وعمل عبر تنضيد وتنسيق التعبيرات المتماثلة والمتشابهة، إلى فهم وإدراك دلالة النص. وهذه التراكمات والألفاظ تقوم مقام الكلمات المفاتيح *les mots clés*، "أو أنها على الأصح تعابير مفاتيح، يكون اكتشافها بمثابة العثور على مفتاح لفهم دلالة النص" (56).

### ب - تفسير الرواية:

في القسم الثاني من تحليل الرواية، التزم **لحمداني** بمراحل الدراسة التي تفرضها البنيوية التكوينية، والتي تقوم على أن الفهم التام للأعمال الأدبية، لا يتم إلا عبر إدراجها ضمن بنية فكرية أوسع وأشمل. ولكي تكتسب الأعمال الأدبية قيمتها الإنسانية، كان من الضروري أن ينظر إلى بنية النص الروائي في علاقتها بالبنى الفكرية السائدة في المجتمع الذي تكونت في إطاره. ويشرح **لحمداني** إجراءاته المنهجية في مرحلة التفسير بقوله: "لن نتعامل مع رواية المعلم علي على أنها فن خالص، فنقتصر على ما قدمناه من تحليل مسهب للجانب الشكلي، ولن نقتصر في الكلام عن الدلالة على ما تسميه البنائية أحيانا بدلالة النص في ذاته، ولكننا سننتقل إلى تفسير هذه الدلالة الداخلية نفسها، انطلاقا من المحيط الفكري الذي أنتجها" (57). ووفق هذه المنهجية تم تحديد صورة المجتمع المغربي، في مرحلة معينة من تاريخه متصلة بالتزوع نحو الاستقلال، ولذلك تغيب كل مظاهر الصراع الاجتماعي، ويكون المجتمع وحدة متماسكة، في

<sup>56</sup> - المرجع السابق، ص 68.

<sup>57</sup> - المرجع نفسه، ص 89.



مواجهة المستعمر. كما أن الرواية سارت بدورها باتجاه واحد هو إثبات أهمية دور الوعي النقابي والوعي السياسي في بلورة قيم التغيير. ويشير حمداني في مستوى آخر إلى أن رؤية الحركة الوطنية المغربية، التي يتبنى أفكارها الكاتب عبد الكريم غلاب، هي التي جعلت الشعور الوطني، يتوقف عند نقطة مطلقة ونهائية، هي الاستقلال. وهذا يعني أنه تم إهمال كل الصراعات الاجتماعية التي كانت دائرة في المجتمع. "فما دامت لحظة الاستقلال تحقق جميع المصالح، فهذا يعني أنها.. تحولت لتوقف تاريخي تام، يشمل أولا توقف الصراع مع المستعمر، ويشمل ثانيا توقفا لكل صراع داخلي في بنية المجتمع نفسه" (58).

إن البنية الدالة، ورؤية العالم الكامنة في نص رواية "المعلم علي"، تم إدراجها في بنية فكرية ثقافية أشمل، هي فكر الطبقة البرجوازية المغربية التي كانت المتحكم في سيرورة التحرير الوطني، وانتماء الكاتب لهذه الإيديولوجية، رهن مسار الرواية، بطابع سكوني وصفني، يركز على التاريخ بوصفه محطة مضيئة في مسار طبقة اجتماعية، كانت أهم إنجازاتها الحصول على الاستقلال.

ومن خلال تتبعنا لمسار الإجراء النقدي لمنهجية التحليل السوسيوبنائي، يمكننا القول أن حمداني، قد قدم إضافة تركيبية منهجية، تسهم في تأهيل البنيوية التكوينية لتكون قادرة على الوفاء بالتزاماتها النظرية التي تطرحها. وإن كان هناك من يرى، في أن التنوع المنهجي المقترح، لا يقنع كثيرا، لأن النقص الملاحظ عند غولدمان في مرحلة الفهم، حاول هذا الأخير استدراكه بمشروع البحث عن "البنى الدقيقة" les micro structures، الذي جربه على جزء من مسرحية "الزواج" لـجان جيني فأعطى نتائج هامة (59). غير أننا نرى من جانبنا، أن الجهد الذي بذله حمداني، في سعيه لإقامة بدائل تحكم مسار النقد السوسيوولوجي، من خلال تنويعه السوسيوبنائي، يعد جهدا معرفيا

58- المرجع السابق، ص 98.

59- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد المغربي المعاصر، ص 148.

كاملا، وبالإمكان اعتماده ضمن المقاربات التي تنطلق في دراسة الأعمال الروائية، من منطلق سوسولوجي.

### III - سعيد علوش الرواية والإيديولوجية: بين نمط الوعي وبنية النص الروائي:

يتناول سعيد علوش في كتابه "الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي" 1981<sup>(60)</sup>، دراسة الرواية في المغرب العربي، في ضوء المنهج النبوي التكويني. وإذا كانت المباحث السابقة من هذا الفصل، قد تميزت بالتركيز على النصوص الأدبية الروائية تحديدا، فإن المقاربة التي تعتمدها دراسة علوش، تختلف من حيث انتقالها بين البيئة النصية، والبيئة الاجتماعية الواقعية التي أنتجته. في مسعى يستهدف تحليل المكونات السوسيو تاريخية التي أنتجت النصوص الروائية. ويشير الناقد بصورة مقتضبة إلى المنهج المعتمد في دراسته بقوله: "أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب لوكاش وغولدمان دورا هاما فيه.

ويسمح لنا هذا المنهج بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين الحديث الروائي والإيديولوجيا السائدة"<sup>(61)</sup>. وهذا التحديد المنهجي يجد صداه المباشر في الفصل الثاني من الكتاب، حيث وظف الناقد بصورة أساسية بعض مقولات البنيوية التكوينية، وبالخصوص ما تعلق منها بمفهوم الوعي الفعلي La Conscience Réelle، والوعي الممكن La Conscience Possible. وأضاف لتحليله دراسة الوعي الخاطيء.

وما يمكن تسجيله بداية أن دراسة علوش ارتكزت على تحليل النص الروائي بوصفه تمثيلا لبنية المجتمع، وانعكاسا للحركة التي تميزه. ولذلك فقد اعتمد في بداية الفصل الثاني تقديم تصور للعلاقة القائمة والمفترضة بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي في المغرب العربي.

<sup>60</sup> - سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1 بيروت 1981. والكتاب في أصله اطروحة

جامعية تقدم بها الناقد لنيل دكتوراه السلك الثالث .

<sup>61</sup> - نفسه، ص 12.

### III.1-التاريخي والجمالي في الكتابة الروائية

يطرح علوش تساؤلا جوهريا بشأن العلاقة التي يمكن إقامتها بين التاريخ والتخييل، بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي. وما هي طبيعة المادة التاريخية وخصائصها. وما هي الطريقة التي يتم من خلالها استلهاام التاريخي في الجمالي. وهذه العلاقة محكمة بخصوصية الفضاء الجغرافي والاجتماعي، المتميز بتفاعل الروائيين مع التاريخ، من منظور متعدد فيه صور الواقع، وانقسام الأهداف والدوافع، بين عملية التأرخة الروائية، وبين الاستفادة من التاريخ لكتابة نصوص تخيلية.

إن البحث الذي باشره سعيد علوش من خلال اختياره البحث في دوافع الحضور التاريخي، بوصفه المكون الأساسي للتخييل الروائي، يحدد بشكل واضح مدى الاهتمام الذي يوليه للدور الذي تؤديه الحركية الاجتماعية بمختلف أبعادها في صياغة الكون الجمالي والفني للإبداع. كما يشير من جهة أخرى إلى وعي تام بأهمية الدور الاجتماعي للكتابة، في بلورة وعي إيديولوجي خاص، يستجيب بصورة مباشرة للتحويلات التي شهدتها المغرب العربي، خلال فترتي الاستعمار والاستقلال.

وبالإضافة لذلك تظهر الكتابة الروائية في المغرب العربي، سواء أكانت ذات تعبير عربي أم فرنسي، وكأنها تقف في وجه أنماط ثقافية استعمارية، كان أبرز تمظهر لها الرواية الاستعمارية التي تصور شعوب المستعمرات، من جانب واحد هو البحث عن الغرابة والفرادة. وهكذا فإن الرواية الاستعمارية هي رواية صوت واحد، صوت المستعمر الذي يتكلم باسم الآخر ويغيبه، ويقدم صورة لصراع حضارتين، الأولى تتقدم والثانية تتقهقر.

إن الحديث عن التاريخ هو حديث عن الواقع المستمر والممتد. واعتماد علوش دراسة العلاقة بين التاريخ والإبداع الروائي، يأتي في جانب حساس منه استجابة للطرح المنهجي، الذي تمثله البنيوية التكوينية في سعيها لمساءلة الجمالي، ومدى تمثله للواقعي الاجتماعي، وإن في حضوره التاريخي. ويؤكد لو كاش أن البحث في العناصر التاريخية في الإبداع الفني والروائي، تعكس انسجاما وتلاحما للكاتب مع محيطه الاجتماعي؛

فأسئلة التاريخي والجمالي والإجابة عن هذه الأسئلة، تتحدد بموقع الكاتب من الحياة الشعبية. وقيمة النص الروائي التاريخي تتحدد من خلال قدرة الروائي على تمثيل وتصوير الحياة الشعبية بشكل عميق ومصدقية (62).

إن الحضور البارز للتاريخ ممثلاً في الصراع من أجل الحرية والاستقلال، شكل عنصراً فاعلاً، ومادة لرواية المغرب العربي بين 1960 و1974، وتم ذلك عبر تقاسم الخطاب الروائي لعناصر، واهتمامات الخطاب التاريخي. وتم التفاعل بين الخطابين، استناداً لخصوصية كل واحد منهما؛ فالروائي يعتمد التحليل وإثارة الخيال، وتوظيف العناصر والخصائص الذاتية للإبداع، في حين يستند الخطاب التاريخي، إلى الأحداث التي هزت معمارية المجتمع مستعينا بما توفره له طبيعة مادته العلمية التي تجعله في مواجهة مباشرة مع المجتمع.

وانطلاقاً من علاقة التوظيف الجمالي للبعد التاريخي، يرى علوش أن الخطاب الروائي لا يتقاسم نفس الاهتمامات مع الخطاب التاريخي، "بل تتم نزوعات استدعاءاته للتخييل الفني، من أجل احتواء واقعي المجتمع وتاريخية المؤرخ، حيث تسجل كتابات الروائي عوالم تحت منظورات فنية واسعة. من هنا يكون الحديث الروائي تخييلياً في ثلاثة أرباعه، بينما ينحصر التاريخي في ربع واحد" (63).

إن هذه الملاحظة بشأن العلاقة بين التاريخي والروائي، اعتمدها سعيد علوش لمقاربة روايات المغرب العربي، ليتم التعامل معها عبر التحليل البنيوي التكويني، للكشف عن مدى تمثلها للبنية المجتمعية، بوصفها تشكل جانباً من البنية الفوقية الثقافية لمجتمعات المغرب العربي. وهذه المقاربة تستلهم جانباً من الفلسفة المادية التاريخية، في اعتمادها على قاعدة البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، التي تنتج بنية فوقية تضم كل أشكال الإنتاج الثقافي والفلسفي، وأشكال الوعي الفكري والإيديولوجي. إلى جانب ذلك

<sup>62</sup> - Georges Lukacs :Le roman Historique ;éditions Payot,Paris 1965,page 381.

<sup>63</sup> - سعيد علوش : الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 28.

فهي تتناول عاملا أساسيا يدخل في إجراءات البنيوية التكوينية ، يتعلق برؤية العالم وأشكال الوعي المختلفة.

### III.2- الوعي التاريخي والوعي الروائي

عمد سعيد علوش إلى البحث في أشكال الوعي الروائي، الجسد في روايات المغرب العربي، بهدف تحديد أبعاده وخصائصه، ودرجة تفاعله مع الواقع. ولتحقيق ذلك، اقترح دراسة ثلاثة مستويات من الوعي الروائي هي: الوعي الواقع، الوعي الخاطيء، والوعي الممكن.

### III.2.1- الوعي الواقع بين صورة المستعمر، وصورة المستعمر

عبر توظيفه لعناصر حديثة ومواقف مستلة من روايات: الشجرة لحي الدين بن خليفة، ومالاتذروه الرياح لمحمد عرعار العالي، والتحدي لمحسن بن ضياف، و حليلة لمحمد العروسي المطوي، والدكلة في عراجينها للبشير خريف، ودفنا الماضي لعبد الكريم غلاب، وطريق الرشاد لمحمد المختار جنات، واللاز للطاهر وطار، ويوم من أيام زمرا لمحمد الصالح الجابري. يصل علوش إلى أن شكل الوعي الواقع، الذي يعكس مستوى التصور المتداول في الروايات المدروسة، تمثله بنيتان. البنية الأولى ترسم صورة المستعمر، وهي متصلة بفكرة القوة والتوسع والاحتلال، والعمل على نشر الحضارة بين الشعوب. اما البنية الثانية، فترسم صورة المستعمر، بما فيها من انبهار بالقوة الاستعمارية، ومقاومة وإصلاح، وترسيخ للقيم الوطنية، ومكونات الهوية الثقافية.

ويقدم علوش نماذج للوعي الواقع من خلال عرضه لمواقف أبطال الروايات. فتتعرف على أنماط الوعي السائدة. فبطلا روايتي؛ الشجرة، ومالا تذروه الرياح، بنهران بقوة المستعمر ويلتحقان بصفوفه، في موقف ينم عن الاستلاب والتشيؤ (64). أما مظهر الصراع الحاد بين الأنا الوطني والآخر المستعمر، والمتمحور حول امتلاك الأرض، فيكون، من خلال وعي الروائي الذي يأخذ على عاتقه مهمة التبشير والدعوة للوعي

<sup>64</sup> - المرجع السابق، ص 36.

الوطني. وتمثل هذا الموقف رواية التحدي، ورواية حليلة<sup>(65)</sup>. أما مظهر الوعي الواقع الراض لاغتصاب الأرض، والتمسك باختيارات تتعلق بمفهوم الحق والعدل والقانون، فجسدتها رواية الدكلة في عراجينها، ورواية دفنا الماضي<sup>(66)</sup>. وصورة الآخر المجسدة في الوعي الواقع من خلال صفات الإجرام والوحشية والفضاعة والفساد والقتل..، تضمنها الخطاب الروائي في نص رواية الزلزال، ورواية طريق الرشد<sup>(67)</sup>. ويصل الناقد في نهاية التحليل إلى أن أشكال الوعي الواقع، التي تجسدت من خلال النصوص الروائية المدروسة، تباينت مستوياتها بين حقيقة الوعي في الواقع الاجتماعي، وبينه في المستوى التخيلي، "ويجب الاعتراف أن مرحلة الوعي الواقع كمستوى من الوعي الفني لم تعط النتائج التي توخاها منها الخاضعون فيها"<sup>(68)</sup>.

من خلال العرض السابق يمكننا أن نسجل جملة من الملاحظات المتعلقة، بالمنهجية المعتمدة من طرف الناقد. وأول ما نتبينه، هو أن الدراسة لم تأخذ بالتحليل مجمل النصوص الروائية، واكتفت بأجزاء منها، وهو أمر يتنافى ومنهجية البنيوية التكوينية، التي ترى في الأعمال الروائية بنية كلية منسجمة، تحمل رؤية متماسكة عن الواقع. وهذه الرؤية لا يمكن اجتزاؤها، من خلال مقاطع منتقاة لغرض الاستشهاد.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن مفهوم الوعي الواقع المعتمد من طرف الناقد، لا يستجيب بصورة دقيقة لما طرحه **غولدمان** في تحديده لأشكال الوعي، حين جعل الوعي الواقع، يمثل نمط الوعي الذي يملكه كل أفراد مجموعة اجتماعية أو طبقة، سواء كان فكرها سائدا منتشرا، أو غير منتشر<sup>(69)</sup>. **فعلوش** لم يعمل على تحديد المكونات الاجتماعية بدقة، تسمح بتوضيح معالمها الفكرية، وتكوين تصور منسجم واضح ودقيق لأشكال الوعي الواقع وامتداداته في فكر المجموعات الاجتماعية.

<sup>65</sup> - المرجع السابق، ص 38.

<sup>66</sup> - المرجع نفسه، ص 39-41.

<sup>67</sup> - المرجع نفسه، ص 41-44.

<sup>68</sup> - نفسه، ص 45.

<sup>69</sup> - Lucien Goldman :Marxisme et sciences humaines,édition Gallimard,Paris 1970,page 125.

### III.2.2 - الوعي الخاطئ والتمثل الفني

في هذا المستوى من التحليل ينتقل علوش إلى مساءلة المواقف التي تم تبنيها من طرف الروائيين، أمام قضايا الرؤية، ومفهوم الحداثة، والجمالية الروائية؛ ففيما يتعلق بالنقطة الأولى يتجلى الوعي الخاطئ في مستوى رؤية الروائي للخطاب الروائي واستلهامه للبعد التاريخي، حيث نجد أن روائي الشكل التاريخي، لم يتمكنوا من تجاوز الإشكالية القائمة لديهم بين حقيقة الكتابة الروائية، ومواقفهم الإيديولوجية التي يتبنونها، ويأتي في مقدمة هؤلاء الروائيين محمد المختار جنات، الذي يتجلى لديه الوعي الخاطئ من خلال تبنيه لأطروحات مسبقة، يجتهد لفرضها على السياق التاريخي والخطاب الروائي.

وتنطلق هذه الفرضيات في منطق التعميم الذي لا يأخذ بالخصوصيات، إضافة إلى الطرح الديماغوجي الذي يسعى لإلغاء البعد الإيديولوجي عن الحركة الثورية. كما أن رؤيته تغمرها التزعة الماضوية، التي ترفض الانفتاح على حقائق الحاضر، وبالتالي فإن مقياس النجاح في رؤية الكاتب هو ما تحدده قناعاته الخاصة، وليس ما يقدمه الواقع<sup>(70)</sup>.

أما مظهر الوعي الخاطئ لمفهوم الحداثة، فيقدمه سعيد علوش عبر حديثه عن أشكال الكتابة التي تعيش الحاضر في الماضي، من خلال استدعاء الذكريات لمواجهة أحداث الواقع، في شكل نظرة للماضي عبر مرآة الحاضر، الذي لا يحمل أي أفق للتجاوز. فنظام التحديث المعتمد لدى روائي الوعي الخاطئ، يتميز بالإحباط أمام تحديات الواقع والعصر وقيم الحداثة. ولذلك فإن الخطاب الروائي الممثل لهذا الشكل من الوعي " يؤكد على وظيفته بشكل فج، ويرتكز فقط على استدعاء الذكريات، كخلفية للتوثيق ومقابلتها بالأحداث الجارية"<sup>(71)</sup>.

<sup>70</sup> -- سعيد علوش : الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 62.

<sup>71</sup> - محمد خرمانش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي، ص 104.

أما الوعي الخاطيء في مستوى الجمالية الروائية، فإن مظهره الأساسي هو ارتهان الخطاب الروائي، للخطاب الإيديولوجي والسياسي السائد. ومن هذا المنطلق تصبح الكتابة الروائية، مجارية للطرح الفكري السائد في الواقع، ولا تخلق لنفسها فضاء للحرية. وروايتو هذا الشكل يدفعهم قصور الرؤية الشمولية لحركة التاريخ والواقع، إلى الانسلاخ عن دور الفنان المبدع، والوقوع في قبضة السياسي واليومي؛ "وعليه فإن جمالية الحديث الروائي بالمغرب العربي لهي حبيسة وعي واقع وآخر فاسد، إذ يجد الحديث نفسه داخل دائرة الإيديولوجية السائدة التي يلعب فيها السياسي والنخبة الدور الأساسي في التكييف، وهو يماشي هذا الوعي ولا يخالفه لا لكرنه خاضعا لرقابة، ولكن لقصور في الرؤية والوعي التاريخي<sup>(72)</sup>.

إن تصنيفات علوش لمستوى الوعي الخاطيء، بقي في مستوى عام، وغير محدد فيما يتعلق بالنصوص الروائية التي تندرج ضمن هذا النسق من الوعي. حيث إنه يصعب التمييز عنده بين الروايات التي تندرج تحت ما سماه الوعي الواقعي، وتلك التي تندرج تحت ما سماه الوعي الخاطيء<sup>(73)</sup>. فالمفروض أن يدرج النصوص الروائية التي تتبنى، أو تبشر بالأطروحة الاستعمارية، ضمن شكل الوعي الخاطيء، على اعتبار أنها تتبنى إيديولوجية لا تنسجم مع شروطها الموضوعية والتاريخية، هي إيديولوجية المستعمر. وتمثل بذلك مظهرا من مظاهر الاستلاب والألينة *Aliénation*.

### III.2.3- الوعي الممكن: وعي التاريخ ووعي الرواية

إن الوعي الممكن يتجلى في الأعمال الفكرية والفنية والأدبية، ويحمل بنية نظرية راقية، تنطلق من الواقع لتتجاوزته، على عكس الوعي الواقعي. ويتجلى الوعي الممكن في سياق العلاقة الدائرية التي تصل العمل الأدبي بالكاتب، أين يكون التفاعل مستمرا ضمن هذه الحلقة<sup>(74)</sup>. ويشمل هذا الشكل من الوعي حسب تصنيف سعيد علوش

<sup>72</sup> - سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 66.

<sup>73</sup> - حميد حمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 31.

<sup>74</sup> - جمال شحيد في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، ط 1 بيروت 1982، ص 41.



عددا من الروايات، منها رواية الزلزال لـ **الطاهر وطار**. وتتحقق درجة الوعي الممكن من خلال البنية التفاضلية للرؤية التي تضمها الرواية، حيث يكشف الروائي عن الوعي الاجتماعي التاريخي بروح نقدية، تنطلق من رصد التناقضات، والتحويلات في البنية المجتمعية. ويتم اعتماد المسار العام للخطاب الروائي عبر تعددية الأساليب، في إشارة إلى تعدد المنطلقات، والتوجهات الفكرية والإيديولوجية. وتخلق رواية الغربية لـ **عبد الله العروبي** شكلا آخر من الوعي الممكن، عبر إقرارها بواقع التساؤلات المصيرية للإنسان في سؤاله العميق عن تراجع وهم الحضارة السائدة والرائدة، أمام إكراهات الواقع الصعب.

فالخطاب الروائي في نص الغربية لا يعطي حقائق يقوم بإملائها بقدر ما يطرح أسئلة. وهو ما يعطي الشكل التاريخي للخطاب الروائي فرصة الحركة والانتقال. وعبر تفاعل الصوت الذاتي، والصوت الموضوعي تتنوع مستويات الخطاب الروائي، "وتنتقل من تسجيل يمتد على فضاء تاريخي، ينهل من أهمية الأحداث كمحاور رئيسية للنسيج الروائي" (75).

إن الدراسة التي قدمها **سعيد علوش**، بقدر ما تعكس جهدا في المقاربة السوسولوجية للعلاقة القائمة بين الإنتاج الروائي وتفاعلاته مع الواقع الاجتماعي، فإنها في مستوى التمثل المنهجي بقيت بعيدة عن الإمساك بجوهر العملية الإبداعية وتمثلها للبنى الذهنية والمقولاتية المرتبطة بالأيديولوجيات الموجودة في الواقع الذي تنتمي إليه. ويعود ذلك في رأينا لعدة اعتبارات منهجية أهمها:

أ- أن البحث في أشكال الوعي في النصوص الإبداعية من منظور البنيوية التكوينية، يجب أن يمر حتما عبر الكشف عن البنية الدالة لهذه النصوص، وهذا الأمر لم يتحقق لأن الناقد لم يتعامل مع نصوص كاملة، واكتفى بمقاطع مجتزأة لا تعبر عن قيمة الانسجام والتناسق، التي يتم عبرها إدراك البنية الذهنية المقولاتية للنص الروائي.

75 - سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 74.

- ب- أدى تجميع النصوص ضمن منظومة واحدة دون البحث في أشكال رؤية العالم المكونة لها، إلى خلخلة العلاقة المفترضة، بين البنية النصية والبنية المجتمعية التي عملت على تكوينها
- ت- لم تلتزم الدراسة بمبدأ التناظر بين بنيات العالم التخيلي ومكونات الواقع الاجتماعي والتاريخي، وهذا الإجراء الذي تتطلبه الدراسة البنيوية التكوينية، يفترض القيام بإجراءات التحليل عبر مرحلتي الفهم ثم التفسير. حيث يتم فهم النص أولاً، ثم القيام بتفسيره من خلال دمج ضمن بنية مجتمعية أوسع.
- ث- من خلال المطابقة التي قام بها التحليل بين مضمون الروايات، وبين الفترة التاريخية التي تحدثت عنها، وبين مجتمع الرواية والمجتمع الواقعي، انتقل الدرس النقدي إلى مستوى تبسيطي للعلاقة بين الإبداع والواقع. وهذا المسار النقدي لا يرتبط بالبنيوية التكوينية التي تناظر بين البنيات، بل يحيل إلى شكل من تطبيقات نظرية الانعكاس.

## الخاتمة

في نهاية هذا البحث نصل إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة بأسئلته الأساسية، فيما يخص الحقائق التي انبنى عليها النقد الجديد في ميدان دراسة، السرد سواء في أصوله الغربية، أم في أصدائه العربية، وهذه الخلاصات والنتائج نقدمها فيما يأتي:

إن حركة النقد الجديد في فرنسا، اختلفت عن تيار النقد الجديد في أمريكا، حيث تميزت الحركة النقدية في فرنسا بوضوح مرجعياتها، وضبط جهازها المفاهيمي، وتحديد المراحل والمستويات الإجرائية في مقارنة النص السردي عموماً، والنص الروائي على وجه الخصوص. وهذا تبعاً لاستثمار قيم واضحة تتعلق بمفهوم البنية النصية والنسق المكون لها. كما اعتمدت التركيز على بنية الخطاب اللغوي واستثمرت إمكاناته المختلفة. وعملت على وضع معايير للكتابة الفنية الأدبية، من خلال محاولة ضبط مفهوم الأدبية والشعرية والنحو السردية.

تميزت حركة النقد الجديد في فرنسا باتساعها من حيث المكونات الفلسفية والمرجعية، بحيث أصبحت شاملة لجوانب من عناصر العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس، وهو الشيء الذي سمح لهذه الحركة بالامتداد والانتشار، وإنتاج قيم نقدية معرفية عبر تطوير المفاهيم النقدية وإغنائها ببحوث جديدة، تفاعلت مع اهتمامها الأساسي بجنس أدبي، يمثل الشكل الأكثر تداولاً وانتشاراً في وقتنا الراهن، هو الرواية.

وفيما يتعلق بالخطاب النقدي العربي الجديد، نجد أن توجهه وجهة النقد الجديد للسرد، إنما يأتي استجابة لأسئلة ماثلة في الوعي الثقافي العام، ترجمتها مقولة الحدائث والسعي لمعرفة الآخر، التي تجسدت ملامحها الفعلية منذ بدايات القرن العشرين. كما أسهمت الإشكالات التي صارت تطرحها الأنواع الأدبية السردية باستمرار، ولم تعد البلاغة القديمة قادرة للإجابة عنها، حافزاً للبحث عن أفق نقدي ملائم.

إن التوجه الجديد للنقد الروائي العربي قد مر بمراحل متعددة، كانت بدايتها الاطلاع على الانجازات النقدية، عبر العروض التي حفلت بها مختلف المجالات الأدبية. ثم انتقل التأثير درجة أخرى أكثر أهمية، بظهور ترجمات الكتب الأساسية لأعمدة النقد الجديد في فرنسا، وقد أفرزت حركة الترجمة جملة من المعطيات التي تتعلق بمدى استيعاب المترجمين للقيمة المعرفية والمنهجية للمصطلحات المترجمة، وهو الشيء الذي خلق اضطراباً وבלبلة والتباساً ومصطلحياً، غذى نزعة التشظي في إدراك مقومات النقد العربي الجديد. ثم جاءت مرحلة التأليف التي عبرت على تعدد أشكال وتنوعات في صيغ تمثل النقاد العرب للأطروحات المنهجية وإجراءاتها.

وفي مجال الممارسة النقدية، نجد أن التوجه الأساسي في المقاربة النقدية للنصوص الروائية، تهيمن عليه بالدرجة الأولى نظريات شعرية السرد. وقد تطورت الدراسات النقدية للنصوص الروائية في العالم العربي بشكل تصاعدي منذ نهاية السبعينيات، ليصل ذروته في مرحلة التسعينيات، وبدايات القرن الواحد والعشرين، مع استواء الخطاب الجديد للسرد في مستوى المؤسسات الجامعية، وأصبحت الدراسات الأكاديمية تستند أساساً لهذا التوجه، بحيث نجد أن أغلب الكتب النقدية الصادرة هي بالأساس أطروحات جامعية في الأصل.

غير أن استيعاب الدرس النقدي الجديد وانتقاله لمستوى التطبيق عرف تنوعات عدة، تعددت بتعدد الممارسين له. وهذا التنوع يؤثر على حقيقة الاختلاف في تلقي المنهج، وتنوع الطموحات المنهجية للنقاد. وقد تميزت النماذج التي تمت دراستها بالإشارة إلى نزعة التعريف بالنظرية النقدية أساساً، دون التركيز على كشف الأسس الجمالية والبنائية للنصوص الروائية. فالانتقائية في تقديم النماذج والقفز بين النصوص السردية بهدف التمثيل للمنهج، بقدر ما يفيد في التعريف بالإجراء النقدي، فإنه يحطم البنية المتجانسة للنص المدروس، ويحوّله إلى أشلاء ويفقد الخطاب السردى انسجامه.

وبخصوص الاتجاه المتعلق بتطبيقات النقد النفسي الجديد، نلاحظ أنه لا يشغل مساحة واسعة في ميدان النقد العربي الجديد، وربما يعود ذلك لغياب الاهتمام بترجمة

الكتابات النقدية التي تؤسس للتوجه الجديد في النقد النفسي، وبخاصة كتابات جاك لاكان التي لا توجد بحسب علمنا ترجمة لها لحد الآن. وكل ما ترجم يعود لأصحاب نظرية التحليل النفسي. والنماذج التي قمنا بتقديمها تؤكد تطور الوعي النقدي في هذا الاتجاه، واعتماده بصورة متدرجة مثلما لاحظنا ذلك من خلال النماذج المدروسة. ويبقى أن نشير إلى أن الاتجاه العام للنقد الروائي العربي، برغم كل الإشكالات المطروحة، أصبح الخطاب النقدي الجديد أحد مظاهره الأساسية ومعاله البارزة.

# الببليوغرافيا

## البيبليوغرافيا

## أولاً: المراجع العربية

- 1- ( إبراهيم ) السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، ط1 القاهرة 1998
- 2- ( إبراهيم ) نبيلة: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت 1974
- 3- ( ابن خلدون ) عبد الرحمان: المقدمة، الفصل الخامس والثلاثون، دار الكتب العلمية، ط8، بيروت 2003
- 4- ( أبو ديب ) كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين ط1، بيروت 1979 .
- 5- ( أبو ديب ) كمال في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين بيروت.1974
- 6- ( أبو منصور ) فؤاد: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا ، دار الجيل بيروت، 1985 .
- 7- ( أبو هيف ) عبد الله: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1 دمشق . 2000
- 8- ( أزرويل ) فاطمة الزهراء: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك ، البيضاء 1989
- 9- ( اسكندر ) فايز: النقد النفسي عند ريشاردز ، مكتبة الانجلو مصرية ، دت
- 10- ( إسماعيل ) عز الدين: التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ط 4 ، دت .
- 11- ( أعرج ) خالد: في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي، عبد المنعم ناشرون، ط1 حلب 1999
- 12- ( أمين العالم ) محمود: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي ، ط1 القاهرة 1985
- 13- ( أوكان ) عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط2 الدار البيضاء 1994
- 14- ( البحر اوي ) سيد: البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ط1، القاهرة 1993
- 15- ( البحر اوي ) سيد: في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار الفكر الجديد ، بيروت . 1988
- 16- ( برادة ) محمد: محمد مندور وتنظير النقد العربي ، دار الآداب ، ط1 بيروت 1979 .
- 17- ( بن ذريل ) عدنان: الرواية العربية السورية دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع، دمشق 1983
- 18- ( بورايو ) عبد الحميد: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994
- 19- ( بورايو ) عبد الحميد: التحليل السيميائي للخطاب السردى، دار الغرب للنشر والتوزيع،

وهران. 2003.

- 20- (جواد) عبد الستار: أوراق للريح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1992،  
 21- (حافظ دياب) محمد: ،النقد الأدبي وعلم الاجتماع ،مجلة فصول ،المجلد 4،العدد 1 ،أكتوبر  
 ،نوفمبر،ديسمبر،1983  
 22 - (حافظ) صبري: أفق الخطاب النقدي،دار شوقيات للنشر والتوزيع،ط1 القاهرة 1996  
 23- (حجازي) سمير: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983  
 24- (الحجمري) عبد الفتاح: التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، شركة النشر  
 والتوزيع المدارس، ط1الدار البيضاء 2002  
 25- (حمودة) عبد العزيز: المرايا المحدبة عالم المعرفة رقم 232، المجلس الوطني للثقافة  
 والآداب والفنون الكويت 1998.  
 26- (حنورة) عبد الحميد : الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية، الهيئة المصرية  
 العامة

للكتاب، القاهرة 1979 .

- 27- (حنورة) مصري عبد الحميد : سيكولوجية التدوق الفني ، دار المعارف القاهرة 1983.  
 28- (حيدوش) أحمد: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية  
 الجزائر ،دت  
 29- (خرماش) محمد: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر،أنفوس برنت،ط1 فاس

2001

- 30- (الخطيب) ابراهيم:نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين،  
 البيضاء،1982  
 31- (الخطيب) حسام: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7  
 دمشق 1997  
 32- (خلف الله) أحمد:من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، القاهرة 1970 ،  
 33- (دراج) فيصل: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، دمشق 1993  
 34- (الدروبي) سامي : علم النفس والأدب ، دار المعارف، القاهرة 1971.  
 35- (الدسوقي) عبد العزيز : تطور النقد الأدب العربي الحديث في مصر ، .  
 36- (الدغمومي) محمد:نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر،مطبعة النجاح  
 الجديدة،البيضاء 1999

- 37- (رشدي) رشاد : ماهو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1971  
 38- (زكريا) إبراهيم مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية،دار مصر للطباعة،1976  
 39- (زكريا) ميشال:مباحث في النظرية الألسنية وعلم اللغة ،المؤسسة الجامعية للدراسات  
 والنشر ،ط2. 1985  
 40- (الزبيدي) توفيق:أثر اللسانيات في النقد العربي من خلال بعض نماذجه،الدار العربية  
 للكتاب تونس 1984



- 41- (ساري) محمد : البحث عن النقد الجديد، دار الحدائث، ط1 بيروت 1984
- 42- (سبيلا) محمد وآخرون:البنوية التكوينية والنقد الأدبي،مؤسسة الأبحاث العربية،ط2 ، 1986
- 43- (سليمان) نبيل : مساهمة في نقد النقد العربي،دار الحوار،ط2 سورية 1986
- 44- (سليمان) نبيل:بمثابة البيان الروائي ،دار الحوار ،ط1 اللاذقية 1998
- 45- (السمره) محمود: في النقد الأدبي ، الدار المتحدة للنشر ، ط1 بيروت 1974
- 46- (سويدان) سامي:أبحاث في النص الروائي العربي،مؤسسة الأبحاث العربية،ط1 بيروت 1986
- 47- (سويرتي) محمد: النقد البنيوي والنص الروائي إفريقيا الشرق 1991
- 48- (شحيد) جمال : في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان دار ابن رشد، بيروت، ط1 ، 1982
- 49- (شاكر) عبد الحميد : الأدب والجنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- 50- (صدوق) نور الدين:البداية في النص الأدبي ،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، اللاذقية 1994
- 51- (طرايشي) جورج: الأدب من الداخل دار الطليعة ،ط1 بيروت 1987 .
- 52- (طرايشي) جورج:عقدة أوديب في الرواية العربية،دار الطليعة ،ط1،بيروت 1982
- 53- (طرايشي) جورج: شرق وغرب ،رجولة وأوثة ،دار الطليعة ،ط2 ،بيروت 1979
- 54- (طرايشي) جورج : الرجولة وايدولوجيا الرجولة
- 55- (طرايشي) جورج: الروائي وبطله،مقاربة اللاشعور في الرواية العربية،دار الآداب ط1 بيروت 1995
- 56- (عبد القادر) حامد: دراسات في علم النفس الأدبي ، المطبعة النموذجية ، القاهرة . 1949
- 57- (عبدو) على محمد : حكايات وأساطير يمنية دار العودة بيروت دار الكلمة صنعاء1978
- 58- (عثماني) الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء 1990
- 59- (العجمي) محمد الناصر:النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية،كلية الآداب والعلوم الانسانية، ط1سوسة 1998
- 60- (عزام) محمد:المنهج الموضوعي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،الطبعة1دمشق، 1999
- 61- (عصفور) جابر: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،دمشق، 1997
- 62- (العقاد) عباس محمود : يوميات ، القاهرة
- 63- (عقار) عبد الحميد وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي ،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992
- 64- (علوش) سعيد: الرواية والإيدولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر،ط1 بيروت 1981.
- 65- (العيد) يمى: الراوي ، الموقع ، الشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط 1،

- 66- (العبد) يمني: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي . دار الفارابي ط بيروت 1999
- 67- (عيلان) عمر : الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي منشورات جامعة قسنطينة 2001
- 68- (الغزالي) عبد القادر: اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2003
- 69- (فضل) صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة 164، الكويت 1992
- 70- (قاسم) سيزا: بناء الرواية : الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1984 .
- 71- (القاضي) محمد : تحليل النص السردى بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر، تونس 1997
- 72- (الكردي) عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1 القاهرة 1991
- 73- (لحمداني) حميد: من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجاً، منشورات الجامعة، 1984
- 74- (لحمداني) حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط1 الدار البيضاء 1985 .
- 75- (لحمداني) حميد: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1986
- 76- (لحمداني) حميد : النقد الروائي والإيديولوجيا. المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1990
- 77- (لحمداني) حميد : النقد النفسي المعاصر ، منشورات دراسات سال ، ط1 . 1991.
- 78- (لحمداني) حميد: بنية النص السردى المركز الثقافي العربي ط2 الدار البيضاء 1993
- 79- (ماضي) شكري عزيز: من إشكاليات النقد العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، 1997
- 80- (المتوكل) أحمد: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، مطبعة عكاظ، الرباط 1989،
- 81- (مرتاض) عبد الملك: النص الأدبي من أين وإلى أين ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983
- 82- (مرتاض) عبد الملك: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، ط1 الجزائر 2002
- 83- (المسدي) عبد السلام: النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت ط1، 1983
- 84- (المسدي) عبد السلام: قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1984
- 85- (المناصرة) حسين : ثقافة المنهج ، الخطاب الروائي نموذجاً، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، حلب 1999
- 86- (مونسي) حبيب : القراءة والحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، دمشق 2000
- 87- (النابلسي) محمد أحمد: فرويد والتحليل النفسي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1988
- 88- (ناظم) حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت 1994

- 89 - (نعمة) رجاء: صراع المقهور مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية الطبيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، د ط، بيروت 1986 .
- 90- (الواد) حسين: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس، تونس 1985
- 91- (يسين) السيد: التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، دت
- 92- (يقطين) سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت 1989.

### ثانيا - المراجع المترجمة:

- 93- (ألتوسير) لويس: دراسات لأنسانية، ترجمة سهيل القش المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت 1981
- 94- (إيجلتون) تيري: نظرية الأدب ترجمة تائر ديب منشورات وزارة الثقافة دمشق 1995
- 95- (باختين) ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمنى العيد ومحمد البكري، دار توبقال للنشر، ط1 الدار البيضاء 1986،
- 96- (باختين) ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1 الرباط 1987،
- 97- (باختين) ميخائيل: شعرية دستوفسكي ، ترجمة جميل نصيف التركيبي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1986 .
- 98- (باختين) ميخائيل: الملحمة والرواية ، ترجمة جمال شحيد ، معهد الإنتماء العربي، بيروت، ط 1 ، 1986
- 99- (بارت) رولان: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة بيروت، اتحاد الناشرين، الدار البيضاء 1981
- 100- (بارت) رولان: النقد والحقيقة، ترجمة أنطوان أبو زيد ،سلسلة زدني علما منشورات عويدات 1988
- 101- (بارت) رولان: أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد ،مركز الإنماء الحضاري حلب 1996
- 102- (بارت) رولان: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، 1994
- 103- (بارت) رولان: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، اللاذقية 1987
- 104- (بليخانوف) جورج: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1 بيروت 1977،
- 105- (تاديبه) جان إيف : النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993
- 106- (تودوروف) تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1 لدار البيضاء 1987
- 107- (تودوروف) تزفيتان: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، منشورات النادي الثقافي بجدة،

- 108- (تودوروف) تزفيتان: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1 بيروت 1986
- 109- (تودوروف) تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة 1994
- 110- (جاكسون) ليونارد : بؤس البنيوية ، ترجمة شاكر ديب ، منشورات وزارة الثقافة دمشق 2001
- 111- (جينيت) جبرار: خطاب الحكاية: ترجمة محمد معتصم وآخرون. منشورات الاختلاف
- 112 (جوف) فانسان :الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار ط1، اللاذقية 2004
- 113- (جيفرسون) آن وديفيد روبي : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1992
- 114- (دولوز) جيل و كلير بارني : حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي ترجمة عبد الحي
- 115- أزرقان وأحمد العلمي، إفريقيا الشرق ، ط1 ، الدار البيضاء 1999
- 116- (رايش) فيلهلم: المادية الجدلية والتحليل النفسي، ترجمة بوعلي ياسين، دار الحداثة ، ط2 بيروت 1982
- 117- (روبير) مارت : رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، 1987
- 118- (ساروب) مادان : دليل تمهيدي إلى مابعد البنيوية وما بعد الحداثة ، ترجمة خميسي بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ،جامعة قسنطينة ، 2003 ،
- 119- (ستروك) جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206، فيفري 1996
- 120- (سلدن ) رامن : النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور دار قبا للطباعة والنشر 1998
- 121- (ستاروبنسكي) جان : النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1986
- 122- (سونتاك) سوزان: الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، دت
- 123- (شتراوس) كلود ليفي: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1 اللاذقية 1985
- 124- (شتراوس) كلود ليفي شتراوس: من قريب ومن بعيد، ترجمة مازن حمدان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 دمشق 2000

- 125- (شولتز) روبرت: البنيوية في الأدب ،ترجمة حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1984
- 126- (غولدمان) لوسيان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي ،دار الحداثة ، ط1 بيروت 1981
- 127- (غولدمان) لوسيان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، ط 1 ، 1984
- 128- (فرويد) سيجموند :الهديان والأحلام في قصة غراديفا جنسن.
- 129- (فرويد) سيجموند : تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، ط2 القاهرة 1969
- 130- (فرويد) سيجموند:حياتي والتحليل النفسي ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي،دار المعارف،ط2 القاهرة 1967
- 131- (كابانيس) جان لوي : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام ، ط1 ،دار الفكر دمشق 1982
- 132- (كروزويل) أديت: عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ،ط2 الدار البيضاء 1986.
- 133- (لوكاش) جورج: الرواية ملحمة برجوازية،ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة ، ط1 بيروت 1977
- 134- (لوكاش) جورج : دراسات في الواقعية ، ترجمة نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 3 ، 1985
- 135- (لوكاش) جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1972
- 136- (لوكاش) جورج: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي،ترجمة هنرييت عبودي،دار الطليعة ط1 بيروت 1980
- 137- (ماريني) مار سيل :مقدمة في المناهج النقدية ، ترجمة وائل بركات و غسان اليد، مطبعة زيد بن ثابت د ت
- 138- (مورو) شارل : مالارميه، ترجمة حسيب تمر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1979
- 139- (نويل) جان بيلمان: التحليل النفسي والأدب، ترجمة عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات 1996
- 140- (نيوتن) ك.م.: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996
- 141- (هايمن) ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم ،دار الثقافة بيروت 1958

- 142- (ويلك) روني ، و(وارين)أستين ، نظرية الأدب  
 143- (واطسون) جورج: الفكر الأدبي المعاصر، ترجمة مصطفى بدري، المؤسسة  
 المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980  
 144- (بونغ) كارل غوستاف: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة ، ط1 ، دار  
 الحوار، اللاذقية 1995

### ثالثا - المراجع الأجنبية:

- 145- (Al Bitar ) Hayssam ; d'une théorie de l'écriture et de la lecture dans  
 l'oeuvre de R.Barthes université Lyon, 1993,  
 146- (Barthes ) Roland; Sur Racine,éditions du seuil,Collection Points ,Paris 1970  
 147 - // // ; S/Z essais, éditions du seuil, Collection tel quel, Paris 1970  
 148- // // ; Le plaisir du texte, éditions du seuil, 1973,  
 149- // // ; le grain de la voix,Entretiens 1962-1980,éditions du  
 seuil,Collection Points ,Paris 1980  
 150-// //; Essais critiques ,éditions du seuil, ,Paris 1964  
 151- (Benveniste ) Emile : problèmes de linguistique générale Tome I, Edition  
 Gallimard 1966  
 152- (Bremond ) Claude; logique du Recit ,éditions du seuil,Paris 1973.  
 153- (Bronzon ) A. : La nouvelle critique et Racine,éditions ,A-G.NIZET,Paris  
 1970.  
 154- (Carloni ) J.C et.Filloux ; La critique littéraire ;éditions PUF ?Paris 1969.  
 155- (chabrol ) Claude; Sémiotique narrative et textuelle, librairie Larousse,  
 156- (De la croix ) Arnaud; Barthes, pour une éthique du signe, éditions  
 universitaires, Bruxelles 1987,  
 157 -(Duchet) Claude Sociocritique, éditions Fernand Nathan,Paris 1979  
 158- (Dobrovsk ) Serge i ; Pourquoi la nouvelle critique éditions Denoël Gautier,  
 Paris 1966,  
 159- (Eagleton ) Terry, Critique et théorie littéraires traduit par Maryse Souchard.  
 ed PUF, Paris 1994  
 160 -(Fayolle) Roger,La critique, Armand Collin,Paris 1978  
 161- (Freud) Sigmund : Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard  
 1973  
 162- (Freud ) Sigmund : Introduction à la psychanalyse,Petite Bibliothèque Payot  
 ,Paris 2001,  
 163- (Genette) Gérard : Figures III éditions du Seuil. 1972  
 164- (Genette ) Gérard :Figures I ,éditions du seuil , 1966 ,  
 165-(Genette ) Gérard : Seuils, éditions seuil, Paris 1987,  
 166- (Greimas ) A.J. : Sémantique structurale PUF, Paris 1966.

- 167- (Gengembre ) Gérard : Les grands courants de la critique littéraire éditions seuil 1996
- 168- (Girard ) René:Les chemins actuels de la critique, éditions Plon10/18 Paris 1968
- 169- (Goldman ) Lucien Marxisme et sciences Humaines ed Gallimard collection idées/ NRF - Paris 1970
- 170- (Goldman ) Lucien : Le dieu cachée, édition Gallimard collection idées/ NRF 1959
- 171- (Goldman ) Lucien :Pour une sociologie du roman, édition Gallimard collection idées/ NRF 1964
- 172- (Goldman ) Lucien :Recherches dialectiques ;éditions,NRF,Gallimard,Paris 1959
- 173--(Goldman ) Lucien Marxisme et sciences Humaines édition Gallimard collection idées/ NRF - Paris 1970
- 174- (Jakobson) Roman : Questions de poétique, éditions Seuil Paris 1972,.
- 175- (Jakobson) Roman : Essais de linguistique Général , Edition de minuit 1963.
- 176- (Lacan ) Jacques: Ecrits ,éditions seuil , Paris 1966
- 177- (Lacan ) Jacques: Ecrits I ,éditions seuil , Paris 1966
- 178- (lafont) Robert, Françoise. Gardes : introduction a l'analyse textuelle. Université Montpellier 1983
- 179- (Leenhardt ) Jacques : les chemins actuels de la critique .éditions Plon 10/18 Paris 1968
- 180- (Lukacs ) George .: Le Roman Historique : .éditions - Payot , Paris 1965
- 181- (Lukacs ) George: la théorie du roman, éditions Gontier,Paris 1968
- M
- 182- (Malmberg ) Bertil : les nouvelles tendances de la linguistique, .éditions . PUF,1968
- 183- (Martinet ) André :Eléments de linguistique générale ;Armand Collin ;Paris 1970.
- 183- (Mauron ) Charles :Des métaphores obsédantes au mythe personnel,josé-corti ,1966 Paris,
- 185- (Mauron ) Charles : L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine. éditions annales de la fac de lettres .Aix-en –Provence1957
- 186- (Mounin ) Georges : clefs de la linguistique : édition Seghers paris 1968
- 187- (Nasio ) J.D. : Cinq leçons sur la théorie de jacques Lacan,éditions Payot Paris 2001
- 188- (Noel) Jean Bellemin :vers l'inconscient du texte,ed PUF ,1979
- 189 (Prévost)Claude :Littérature,Politique ,Idéologie,éditions sociales,Paris 1973.
- 190- (Pouillon) Jean; temps et roman, édition Gallimard 1946.
- 191- (Propp ) Vladimir : Morphologie du conte, éditions du Seuil paris 1970.
- 192- (Ricardou ) Jean ; Le nouveau Roman,éditions Seuil,Paris 1978,

- 193- (Ricardou ) Jean : problèmes du nouveau roman éditions seuil Paris 1967  
 194- (Saussure ) Ferdinand de: cours de linguistique générale èd Payot 1983.  
 195- (Strauss ) Claude Lévi-:Introduction a l'œuvre de Marcel Mauss in Sociologie et Anthropologie .éditions PUF 9eme édition.  
 196- (Strauss ) C.L. :Les structures élémentaires de la Parenté. éd Mouton. Paris1967  
 197- (Strauss ) Claude Lévi :Anthropologie structurale ,éd Plon,Paris 1958  
 198- (Strauss ) Claude Lévi :Le cru et le cuit,éditions Plon,Paris 1964  
 199- (Todorov) Tzvetan ; théorie de la littérature ; éditions seuil ,Paris 1965.  
 200- (Todorov ) -- Tzvetan Todorov ;Poétique du récit du Seuil 1971  
 201- (Todorov) Tzvetan ; Poétique, éditions du Seuil 1968,  
 202- (Todorov) Tzvetan Todorov ; Poétique de la prose, éditions du Seuil 1971  
 203- (Zima) P . V : Pour une Sociologie du Texte littéraire édition 10/18 union Général d édition Paris 1978:

### رابعاً - الدوريات:

- 204- الآداب، العدد 4، جامعة قسنطينة 1997، جامعة قسنطينة.  
 205- عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، المجلد 23 العدد الأول والثاني 1994  
 206- عالم الفكر، المجلد 15، العدد 4، دمشق. 1982.  
 207- فصول المجلد الخامس العدد 4، 1984،  
 208- فصول، المجلد 4، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1983،  
 209- الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61 بيروت 1986  
 210- الفكر العربي المعاصر عدد 116-117، خريف شتاء 2000-2001  
 211- الكرمل، العدد 11، سنة 1984  
 212- الكرمل العدد 22/21 سنة 1986  
 213- الموقف الأدبي، العدد 202/203، دمشق،  
 214- الموقف الأدبي، العدد 15 تشرين الثاني 1980  
 215- الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية الرباط، عدد 49 . أكتوبر 1988.

### خامساً - المعاجم:

- 216- الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد 1، ط1 معهد الإنماء العربي، بيروت 1986  
 217-A J Greimas et J.courtes : Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage Hachette1993,



# فهرس الموضوعات

أ.....	المقدمة.....
<b>الباب الأول</b>	
<b>مكونات النقد الجديد للسرد</b>	
3.....	مدخل.....
3.....	النقد الجديد الأنجلو-سكسوني.....
4.....	في نشأة النقد الجديد.....
7.....	مدرسة الجنوب : جمالية النص الشعري أو البلاغة الجديد.....
16.....	حركة النقد الجديد في فرنسا.....
18.....	أولاً: لسانيات دوسوسير.....
23.....	ثانياً: المدرسة الشكلانية:رومان جاكسون والشعرية اللسانية.....
32.....	ثالثاً-فلادمير بروب والوظيفة السردية.....
<b>الفصل الأول: النقد الجديد</b>	
43.....	تمهيد.....
47.....	كلود ليفي شتراوس من الأسطورة إلى البنية (النموذج اللساني).....
50.....	النظام الرمزي.....
52.....	البنية والنسق.....
54.....	من نظام الجملة إلى نظام الوحدة الأسطورية.....
56.....	الأسطورة والخطاب.....
57.....	الأسطورة والمعنى أو البنية والشكل.....
60.....	رولان بارت النقد الجديد أو تجاوز النقد التقليدي.....
63.....	تعدد الكتابة ووحدة اللغة.....
66.....	مفهوم الكتابة.....
69.....	أنواع الكتابة.....
72.....	مفهوم البنية أو بنية النص.....
78.....	بنية السرد.....
78.....	مستوى الوظائف.....
81.....	مستوى الأفعال.....
81.....	مستوى السرد.....
82.....	شيفرات السرد والقراءة النصية.....

89.....	تزييفتان تودوروف شعرية السرد، القصة والخطاب
91.....	القصة بوصفها حكاية
95.....	القصة بوصفها خطاب
96.....	مظاهر السرد
97.....	صيغ السرد
99.....	شعرية السرد والنحو السردى
103.....	المستوى التركيبي
103.....	السردية أو نحو السرد
110.....	حيرار جنيت مستويات السرد: الحكاية والقصة والسرد
115.....	السرد والوصف
116.....	القصة والخطاب
121.....	النظام
121.....	المدى والسعة
122.....	السوابق
124.....	الإستباقات والإستشراف
125.....	المدة
127.....	التواتر
129.....	الصيغة
131.....	المنظور
132.....	الصوت السردى
135.....	منطق السرد: كلود يريمون
<b>الفصل الثاني: النقد النفسي</b>	
143.....	مقولات الخطاب النقدي النفسي
143.....	المنظور الفرويدي التحليلي
150.....	المنظور الجديد للنقد النفسي. شارل مورون النقد النفسي والاستعارات الملحة
157.....	الاستعارات الملحة
164.....	جاك لاكان والبنية النفسية للغة
166.....	الدال وبنية اللغة واللاوعي
174.....	البنية الرمزية والدلالة في "الرسالة المسروقة" لـ"بو"
179.....	مارت رويبر الرواية العائلية

183.....	جان بيلمان نويل ولاوعي النص
<b>الفصل الثالث: النقد البنيوي التكويني</b>	
190.....	تمهيد
194.....	الإرث اللوكاتشي وتناظر الأدب والواقع
194.....	البنية الاجتماعية والجمالية الفردية
196.....	المقاربة السوسولوجية للرواية
203.....	البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان
205.....	رؤية العالم
210.....	البنية الدالة
212.....	الفهم والتفسير
214.....	ميخائيل باحتين الحوارية واللغات الاجتماعية
217.....	الرواية المناجاة
218.....	الرواية الحوارية
221.....	بيار فاليري زيمما

### الباب الثاني

#### تلقي النقد الروائي العربي للنقد الجديد

227.....	مدخل: الفكر النقدي العربي ومشروع الحداثة
227.....	السروط الحضارية للبحث عن المنهج أو مفاصل الحداثة النقدية
231.....	انتقال النموذج النقدي الجديد إلى النقد العربي

#### الفصل الأول: النقد البنيوي والنص الروائي العربي

266.....	تمهيد
267.....	الوهج النظري بناء الرواية سيزا قاسم
290.....	التلقين المنهجي والتعليمية التنظيرية بمنح العيد
299.....	العمل السردي من حيث هو قول
305.....	الرؤية السردية
308.....	مقولة نمط القص
310.....	زاوية الرؤية والموقع أو البحث في المصطلح
311.....	سعيد يقطين: الوعي النقدي والتطويع المنهجي
313.....	مفهوم الخطاب الروائي المرجع والتصوير

315.....	الزمن في الخطاب الروائي.....
315.....	زمن الخطاب بين التاريخي والروائي.....
316.....	الصيغة والاسلوب الروائي.....
318.....	الرؤية وتحولات البنية السردية.....

### الفصل الثاني: النقد النفسي والنص الروائي العربي

322.....	تمهيد.....
322.....	التنظير.....
328.....	الممارسة النقدية.....
329.....	الاضطراب المنهجي: عدنان بن ذريل.....
331.....	عزالدين إسماعيل والحرفية المنهجية.....
332.....	الأسس المنهجية.....
335.....	الإجراء النقدي للمتن الدروس.....
335.....	التحليل الباتوغرافي.....
340.....	الرواية النفسية وعقدة "أورست".....
344.....	جورج طراييشي وعي المنهج وعي المصطلح.....
345.....	النقد الأدبي والتحليل النفسي.....
348.....	الرواية العائلية.....
359.....	لاوعي البطل ولاوعي النص أو التحول من الروائي إلى الراوي.....
363.....	رجاء نعمة و التركيب المنهجي.....
365.....	سامي سويدان بنية الرواية ولغة اللاوعي.....
367.....	المنطلقات المنهجية.....
368.....	لاوعي اللغة ولغة اللاوعي.....
370.....	الإجراء النقدي.....

### الفصل الثالث: النقد البنيوي التكويني والنص الروائي العربي

377.....	تمهيد.....
378.....	محمود أمين العالم بين المساءلة المنهجية والإجراء النقدي الحري.....
379.....	المنهج.....
383.....	المتن النقدي.....
384.....	دلالة العنوان والاستهلال.....

387.....	البنية الدالة.....
389.....	لغة الرواية ولغة الواقع.....
392.....	حميد لحمداني ومسعى التطويع المنهجي.....
392.....	كتاب الرواية المغربية وإجراءات البنيوية التكوينية.....
398.....	الإجراء النقدي.....
399.....	البحث عن البنية الدالة.....
408.....	كتاب من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية"، والتركيب الإجرائي.....
408.....	الاقتراح المنهجي.....
410.....	الاختبار المنهجي.....
415.....	سعيد علوش الرواية والإيديولوجية: بين نمط الوعي وبنية النص الروائي.....
416.....	التاريخي والجمالي في الكتابة الروائية.....
418.....	الوعي التاريخي والوعي الروائي.....
418.....	الوعي الواقع بين صورة المستعمر وصور المستعمر.....
420.....	الوعي الخاطئ والتمثل الفني.....
421.....	الوعي الممكن: وعي التاريخ ووعي الرواية.....
424.....	الخاتمة.....
427.....	البيليوغرافيا.....
438.....	فهرس الموضوعات.....

## **Abstract**

This research deals with the question of the new criticism and the Arabic novel text.

It examines the object of the critic of the critic. It concerns a comparative study of the impact of the new critic in France concerning the criticism of the new Arabic criticism of the novel.

The followed methodology deals with the elements of the new criticism in France (Part I). The theoretical approaches were examined. The introduction determines the concept and the process of the new criticism in two areas: the Anglo-Saxon area and the determination of the American cultural field which knew the development of the thesis of the new criticism of the XX century. The study was carried from the concept of the leaders of the rhetoricians from the South and A A Richards, ...

After that, we examined the movement of the new criticism in France which differs from the critic novels in America.

We followed the effects which participate in the creation of this movement. Those are composed by different cultural sources that began with the linguist Ferdinand de Saussure passing thought the formalist Russian with leader Roman Jakobson until it focused with Vladimir Propp. The topic deals with the main methodical approaches representing the structural current of the new criticism who suggest the conceptual system of the structural of narration theory, Claude Levy Strauss, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Claude Bremond (Chap I).

We examined the psychological critics (Chap.II) as it was presented by Charles Mauron who suggests a new substitute to the psychological analysis. The methodical basis concerning the mindless of the language of Jacques Lacan, the familial novel (Marthe Robert), the mindless of the text (Jean Belmin Noel), are presented.

The discussion is carried on about the third element ( Chap III) of the new criticism movement which is the genital structuralism as it was suggested by Lucian Goldman who proposed the main concepts which are a diversification of the social criticism .

Throughout his research concerning the social structure in the text, Goldman determines a serial of categories which is the significant structure, the world vision, the understanding, the interpretation and the apprehension with its difference.

The Michael Bakhtin's suggestions are discussed as the dialogical novel, the monological novel and the polyphony and the stylization. The Pierre Valery Zima's ideas are examined too (sociology of the text).

The title "the acquisition of the Arabic critical to the new critical" is attributed to the second chapter which deals with the modernity into the Arabic critic .It shows a number of factors which participate to the new criticism to the Arabic cultural environment since the 60's

The study of impact of the criticism of the Arabic novel by the new criticism was carried on.

The case study presents the critical works which seems the most representative. ( Cisa Kacem, Youmna Laid) .

The novel psychological criticism was presented especially the theoretical process of Georges Tarabishi

The last chapter deals with the genetically structuralism as Mahmoud Amine El Alem, Hamid Lahmadani, El said Alouche

The main conclusions are presented as the focus of the criticism of the novel which becomes institutionalized after being informal in the 70'.



## النقد الجديد والنص الروائي العربي

### ملخص

تتناول الأطروحة بحثاً في نقد النقد يتناول موضوع الدراسة المقارنة لأثر النقد الجديد الفرنسي في النقد الروائي العربي. وقد اتبعت منهجية في طرح الموضوع بدأت بالباب الأول **مكونات النقد الجديد في فرنسا** وراعت في هذا الجانب التأكيد على النظريات التي طبقت على جنس الرواية تحديداً. وقد تناولت في المدخل تحديد مفهوم ومسار النقد الجديد ضمن فضاءين هما الفضاء الانجلوسكسوني، وتحديد المجال الثقافي الأمريكي الذي عرف ازدهار أطروحات النقد الجديد في مرحلة الثلاثينيات من القرن العشرين، فأشرت إلى نشأة المصطلح وأبرز منظري هذا التيار النقدي سواء من مدرسة الجنوب، أو التأثير الهام الذي أحدثه ريشاردز في بلورة المفاهيم الأساسية حول حقيقة الإيداع الأدبي ودور القارئ ووظيفة النقد. ثم انتقلت للحديث عن المسار الذي تبلورت في سياقه حركة النقد الجديد في فرنسا، والتي تختلف بشكل كبير عن المقولات النقدية الجديدة في أمريكا سواء من حيث التعامل مع المنهج أو مجال التطبيق الأساسي، فإذا كانت القصيدة هي مركز اهتمام النقد الجديد الأمريكي، فإن حركة النقد الجديد في فرنسا ركزت انشغالها على البحث في النصوص السردية والروائية. وقد تتبعت المؤثرات التي أسهمت في نشأة حركة النقد الجديد في فرنسا، وتعود في أساسها إلى إسهامات نظرية تضافرت من مناخات ثقافية متعددة، انطلقت مع دوسويسير مرورا بالشكلانيين وعلى رأسهم **جاكسون** لتستقر مع **بروب**.

وقد تناول البحث بالعرض أهم الأفكار، والأطروحات المنهجية التي قدمها ممثلو التيار البنيوي في **النقد الجديد** الذي تناول النصوص السردية بالدراسة ووضع الجهاز المفاهيمي المتكامل للنظرية البنيوية للسرد، وهم: **كلود ليفي شتراوس** **رولان بارت**، و**تريفيتان تودوروف**، و**جيرار جينيت**، و**كلود بريمون**. أما في الفصل الثاني

فعرضت للنقد النفسي كما قدمه شارل مورون، الذي اقترح المصطلح بديلا لدراسات التحليل النفسي، هو مصطلح النقد النفسي Psychocritique كما تناولت بالعرض الأسس المنهجية لـ **جاك لاكان** حول اللاوعي **l'inconscient** وعلاقته باللغة، كما تناولت الحديث عن مفهوم الرواية العائلية **Roman familial** واللاوعي لدى **مارت روبير**، وفي نهاية الفصل قدمت أفكار **جون بلمان نويل** المتعلقة بلاوعي النص **L'inconscient du texte**، وأهمية دور القارئ في إنتاجية النص الأدبي.

أما الفصل الثالث فقد خصصته للحديث عن المكون الثالث لحركة النقد الجديد، وهو النقد البنيوي التكويني **Structuralisme génétique** كما قدمه **لوسيان غولدمان**، والمفاهيم الأساسية لهذا التوجه الذي يعد تنوعا بنيويا للنقد الاجتماعي الكلاسيكي، فمن خلال البحث عن البنية المجتمعية داخل النص، حدد **غولدمان** جملة من المقولات هي البنية الدالة **Structure significative**، رؤية العالم **vision du monde**، الفهم، **compréhension** التفسير **interpretation**، والوعي بأنواعه وأشكاله. كما أشرت في هذا السياق إلى مقترحات **ميخائيل باختين**، التي تعد إسهاما بنيويا في تغيير مسار النقد الاجتماعي، وإعطائه دفعا نحو الاهتمام بالمقومات البنائية والجمالية للنص الروائي عبر مفاهيم؛ الحوارية، الرواية المناجائية **Monologique** والرواية المتعددة الأصوات **Polyphonie**، الأسلية **stylisation**. كما قدمت أفكار **بيار زيمار** حول سوسيولوجية النص الأدبي، وأطروحاته حول العلاقة بين الإبداع الأدبي، والحياة المجتمعية.

أما الباب الثاني من البحث فقد وضعت له عنوان **تلقي النقد الروائي العربي للنقد الجديد**. وقد تناولت في المدخل الإشارة إلى نزعة **الحداثة Modernité** في النقد العربي، وأشرت إلى جملة من العوامل التي أسهمت في انتقال النقد الجديد إلى الفضاء الثقافي العربي منذ ستينيات القرن العشرين. وقد أشرت في هذا الشأن إلى ثلاث وسائل

هي؛ عرض النظريات النقدية الجديدة من خلال المقالات، وكذلك أشرت إلى حركة الترجمة التي تعد الرافد الأساسي لانتقال النموذج النقدي للثقافة العربية. وفي الأخير تحدثت عن حركة التأليف في النقد العربي ممثلة في عدة صيغ، منها النقد التطبيقي والنقد النظري .

وانتقلت في فصول هذا الباب لدراسة مظاهر تأثر النقد الروائي العربي بالنقد الجديد فانتقلت للدراسة التطبيقية للأعمال النقدية التي رأيت أنها مثلت مظهورا بارزا في خصوصية استقبالها للنقد الجديد . ودرست في هذا الجانب كتاب **سيزا قاسم** بناء الرواية بوصفه يمثل النموذج المهمم بشغف بعرض النظرية السردية بالأساس، وتركيزه على مدونة سردية لكاتب واحد هي ثلاثية نجيب محفوظ. أما النموذج الثاني فمثلته **يمنى العيد** في ما أسميته النزعة التعليمية التي لا تهتم بالتطبيق على مدونة واحدة قدر اهتمامها بعرض الإجراء النقدي وتطبيقه على مقاطع من نصوص متعددة..

ثم تناولت النقد النفسي الروائي في مختلف تجلياته، وتتبع بالخصوص المسار النقدي لدى الناقد النفسي المتميز **جورج طرابيشي**، الذي انطلق في مساره من النقد النفسي التحليلي، وانتهى بأطروحات جديدة تخلص فيها من الحديث عن الروائي، ويركز تحليله على البطل الروائي والراوي. وتناول القسم الأخير الحديث عن النقد التكويني من خلال منظريه ومن قاموا بالتطبيق للمفاهيم التكوينية من أمثال محمود أمين العالم، وحميد لحداني وسعيد علوش.

وقد توصل البحث إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة بحقيقة الدرس النقدي العربي الجديد. حيث أن الخطاب النقدي المتعلق بالرواية ركز بشكل كبير على استلهم النقد البنيوي للسرد بالدرجة الأولى بلبه النقد البنيوي التكويني. كما أن أغلب الدراسات التطبيقية لم تعتمد النقاء المتهجي، كما أن الدرس النقدي البنيوي الذي بدا محتشما في السبعينيات أصبح ظاهرة مميزة للدرس الأكاديمي الجامعي في العالم العربي.